



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

## Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

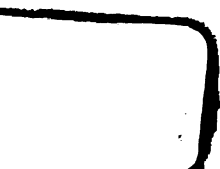
Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

## À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>















# BULLETIN

DE LA SOCIÉTÉ

# ARCHÉOLOGIQUE

## ET HISTORIQUE

## DU LIMOUSIN

TOME XXXV

(TOME XIII DE LA DEUXIÈME SÉRIE)



LIMOGES  
IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE LIMOUSINE  
V. H. DUCOURTIEUX

Libraire de la Société archéologique et historique du Limousin  
7, RUE DES ARÈNES, 7

1888

# AVIS

## à MM. les Membres de la Société

---

Les réunions de la Société ont lieu invariablement le dernier mardi de chaque mois. — L'ordre du jour de la réunion est publié dans plusieurs journaux de Limoges, mais il n'est plus envoyé de lettres de convocation.

---

Nous ne saurions trop engager ceux de nos confrères dont l'adresse n'est pas exactement indiquée à la *Liste des membres de la Société*, à faire connaître leur adresse actuelle soit au Secrétaire général (M. L. Guibert, rue Sainte-Catherine, 8), soit au Trésorier (M. L. Bourdery, rue des Combes, 1), de façon à éviter toute erreur dans la présentation des reçus de cotisation et tout retard dans l'envoi du bulletin.

---

MM. les Membres de la Société sont instamment invités à acquitter sans retard la cotisation de l'année en cours (15 fr. pour les Membres titulaires, et 7 fr. pour les correspondants). — M. le Trésorier fera encaisser par la poste les cotisations non payées en ajoutant au montant de la cotisation 50 centimes pour frais.

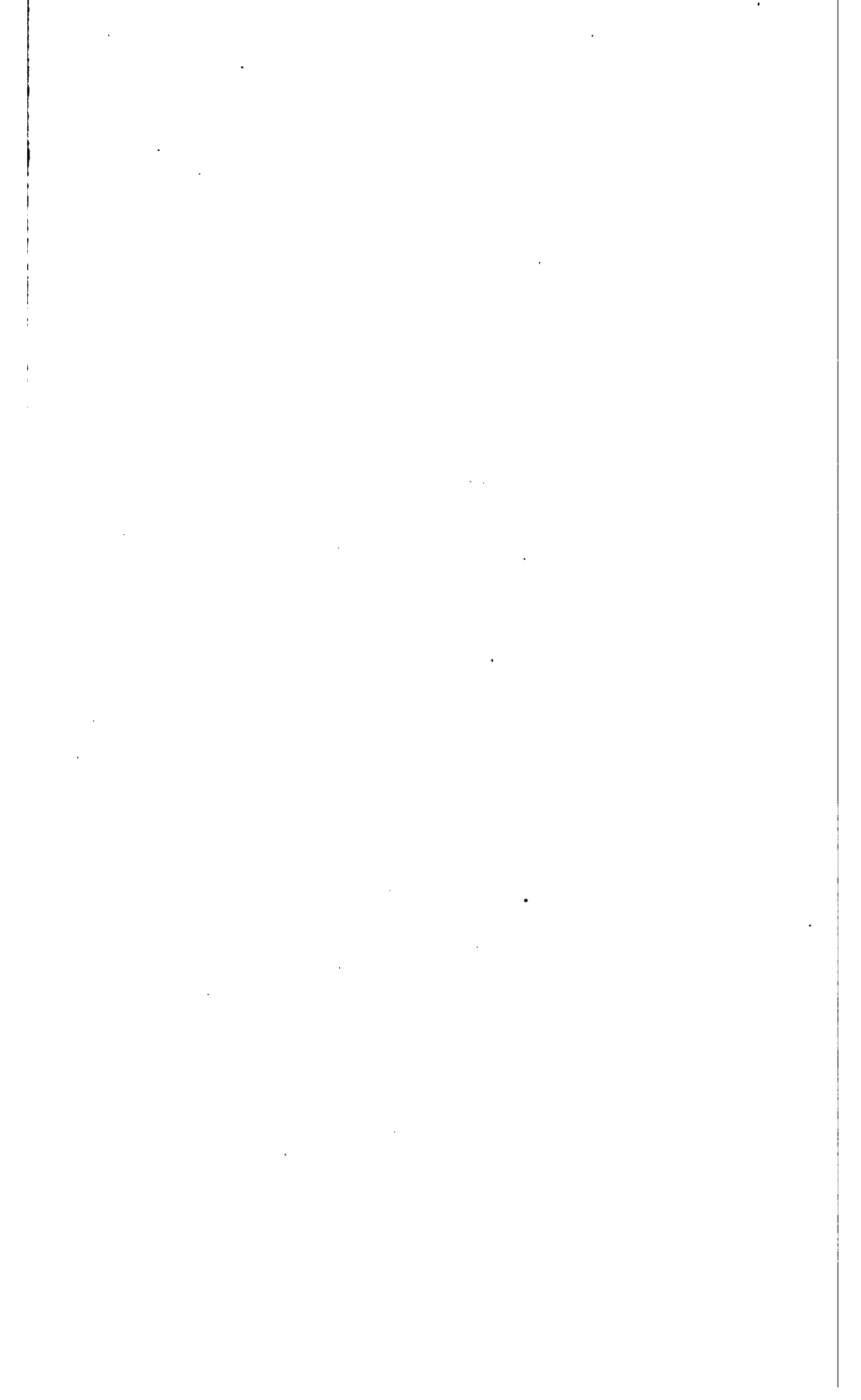
---

Ceux des Membres de la Société qui n'ont pas encore retiré leur diplôme voudront bien le réclamer à M. L. Bourdery, Trésorier, rue des Combes, 1, en lui envoyant, s'ils ne l'ont déjà fait, le montant du droit d'entrée fixé à 10 fr. — Ce droit n'est exigible que des Sociétaires résidant dans le département.

---

*MM. les Membres résidants ou correspondants, sont priés de prendre note que le sieur RENON n'est plus l'employé de la Société.*





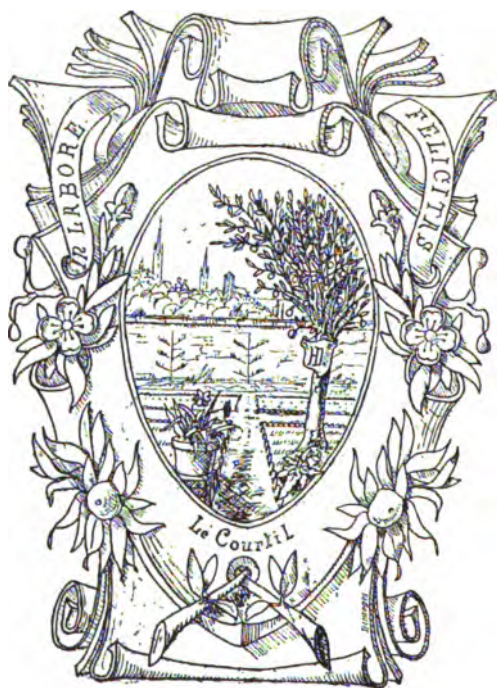


# **BULLETIN**

**DE LA**

**SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE ET HISTORIQUE**

**DU LIMOUSIN**



BULLETIN  
DE LA SOCIÉTÉ  
**ARCHÉOLOGIQUE**  
ET HISTORIQUE  
DU LIMOUSIN

---

TOME XXXV

(TOME XIII DE LA DEUXIÈME SÉRIE)

---



LIMOGES  
IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE LIMOUSINE  
**V. H. DUCOURTIEUX**

Libraire de la Société archéologique et historique du Limousin  
7, RUE DES ARÈNES, 7

1888



# L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

DE LIMOGES

IC611

L731S6

v. 35

L'ouverture d'une Exposition artistique et scientifique, coïncidant avec les fêtes du concours régional agricole qui devait avoir lieu à Limoges dans le courant du mois de mai 1886, fut décidée vers la fin seulement de l'année 1885, sur l'initiative de la Société Gay-Lussac, de récente fondation, mais nombreuse déjà, active et pleine d'ardeur. L'Administration et le Conseil municipal accueillirent avec faveur les ouvertures qui leur furent faites à ce sujet : ils consentirent non seulement à prendre à la charge de la commune les dépenses d'installation et de surveillance, mais à abandonner au comité d'organisation la plus grande partie des locaux du magnifique Hôtel-de-Ville construit par M. A. Leclerc et à peine achevé.

Sous les auspices de M. Tarrade, maire de Limoges et de M. le docteur Raymondaud, directeur de l'Ecole de médecine et président de la Société Gay-Lussac, le comité se mit à l'œuvre. M. Geay, architecte, inspecteur des monuments diocésains, fut nommé directeur. On composa d'abord trois sections : celle des *Sciences pures et des sciences appliquées*, sous la direction de M. Jules Tardieu, naturaliste ; celle des *Beaux-Arts et Archéologie*, sous la direction de M. Jules Tixier, architecte ; enfin celle des *Arts appliqués à l'industrie*, sous celle de M. Louis Bourdery, peintre émailleur. La céramique constitua une sous-section spéciale dont eurent plus particulièrement à s'occuper MM. Edouard Peyrusson et Gustave Demartial. Les manuscrits et livres en formèrent une autre, dont furent chargés MM. Paul Ducourtieux, imprimeur-libraire, et Edouard Gautier, archiviste intérimaire du département.

La Société archéologique et historique du Limousin fut invitée à prêter son concours à la grande manifestation préparée par la Société Gay-Lussac : le président de cette association, M. le chanoine Arbellot, et les deux vice-présidents, MM. Astaix et

Louis Guibert, acceptèrent la mission d'organiser une section rétrospective.

A son tour, la Société de médecine désigna trois de ses membres : MM. les docteurs Chénieux, Delotte et Bourdeau d'Antony, pour constituer une sous-section de médecine et de chirurgie. Une exposition pédagogique, préparée par les soins de M. Garban, Inspecteur d'Académie, compléta le cadre de l'exhibition projetée, dont l'ouverture fut fixée au 10 mai. On était alors au mois de mars; deux mois à peine restaient pour rechercher, réunir et organiser les éléments si divers qui devaient concourir au but. Il fallait de grands efforts : ils furent faits.

Au jour dit, l'Hôtel-de-Ville ouvrait ses portes. Grâce au zèle du Comité de patronage, aux excellentes mesures prises par le directeur, dont la courtoisie et le caractère conciliant avaient aplani bien des difficultés, grâce à la bienveillante et précieuse collaboration de M. Louvrier de Lajolais, au zèle de M. Garrigou-Lagrange, commissaire général, à la bonne volonté de la municipalité, du Conseil municipal, des autorités départementales, du clergé, de tout le monde enfin, aux laborieux efforts des chefs de section et de leurs collaborateurs, à la cordiale et intelligente libéralité des possesseurs d'objets d'art, l'inauguration de l'Exposition de Limoges, faite par M. Turquet, sous-secrétaire d'Etat, ne fut pas une vaine cérémonie. Elle eut lieu non seulement en présence d'un public nombreux, mais devant des vitrines pleines et des panneaux garnis. Le classement seul et l'inventaire de tant de richesses n'étaient pas terminés. En un mois ils le furent, et, moins de sept semaines après l'ouverture, le catalogue, qui ne comprenait pas moins de 3,400 numéros, et qui forme un volume de 600 pages, put être mis en vente.

La partie rétrospective de cette Exposition présentait un intérêt exceptionnel.

Ville de travail et de commerce avant tout, Limoges a eu de tout temps la rare fortune d'être le siège principal d'industries offrant un caractère artistique des plus remarquables, et qui ont joui successivement, chacune durant plusieurs siècles, d'une vogue persistante et d'une immense réputation.

Dès la première période de l'histoire de la monarchie française, on constate, à Limoges, l'existence d'un important atelier monétaire et on y trouve d'habiles orfèvres. Dans cette ville même se forme saint Eloi, devenu bientôt l'artiste le plus célèbre de son siècle, avant d'en être une des figures politiques les plus intéressantes et un des plus grands évêques.

Par la suite, la fabrication des émaux se fixe en quelque sorte dans la capitale du Limousin. A quelle époque et dans quelles circonstances cette industrie commence-t-elle à prendre son essor ? On ne saurait le dire d'une façon précise ; il est même assez difficile d'émettre à cet égard une opinion appuyée sur des arguments d'une sérieuse consistance.

Il est certain qu'on trouve, dans le pays même, quelques exemples de l'emploi de pâtes fusibles à la décoration de bijoux et de menus objets appartenant à l'époque gallo-romaine. Sans parler du vase de La Guierce et de quelques autres fragments dont la découverte remonte déjà à un assez grand nombre d'années ; sans recourir aux indications précieuses de certains objets récemment exhumés à Sanxay par le vaillant Père de la Croix, rappelons que notre confrère, M. l'abbé Joyeux, recueillait, il y a sept ou huit ans à peine, dans les fouilles de la station du Mont-Gargan (près Sussac, Haute-Vienne), une cassolette en cuivre dont le couvercle représente un phallus entouré d'un cercle d'émail bleu (1). — Mais l'emploi de l'émail comme auxiliaire de la ciselure et de la gravure sur métal a-t-il été, dès une date reculée, un des caractères essentiels de la fabrication du centre de la France, — et les orfèvres Limousins n'ont-ils eu qu'à développer peu à peu le rôle de cet auxiliaire, à enrichir la gamme des couleurs et à améliorer la technique, pour arriver à conquérir la faveur du public, des grands seigneurs et des églises surtout, et pour rivaliser avec les ouvriers des bords du Rhin ? Ou bien ont-ils emprunté, sinon l'idée première de ce genre d'ornementation, du moins l'usage habituel de l'émail, certains types de décor et des procédés perfectionnés, soit à l'Allemagne, avec laquelle l'Aquitaine eut cependant au moyen âge bien peu de relations, — soit à Byzance, dont la colonie vénitienne de Montpellier, en possession d'un comptoir ou d'un entrepôt dans le bourg de Saint-Martin, sous les murs même de Limoges, put de bonne heure leur fournir d'intéressants produits ? Ce n'est pas ici le lieu de discuter ces diverses hypothèses, de constater les traits distinctifs et la physionomie générale des anciens émaux dont la provenance limousine n'est pas douteuse, de rechercher à quelle ornementation et à quel pays nos artistes ont pris cette fleur si caractéristique qui s'épanouit sans cesse sous leur ciseau et dont le profil, si élégant et si décoratif, revient si souvent garnir le centre de leurs rinceaux et de leurs guirlandes : on se borne à constater

(1) Cette cassolette figurait à l'Exposition sous le n° 236 (3° sous-section) du catalogue.

que, dès la seconde moitié du douzième siècle — dès le dixième, s'il faut en croire quelques savants — l'orfèvrerie émaillée est devenue le produit Limousin par excellence : on la désigne, dans le langage courant, sous le nom d'*œuvre de Limoges* et elle garde plus de trois cents ans cette dénomination dans les inventaires.

Vers le milieu du quatorzième siècle, les produits de l'orfèvrerie émaillée de Limoges trahissent déjà la lassitude et annoncent la décadence. Celle-ci s'accroît au quinzième siècle. Bientôt l'artiste abandonne à peu près complètement l'usage de l'ornementation en émaux champlevés qui a si longtemps constitué le principal caractère distinctif de la fabrication Limousine. Tout au moins limite-t-il l'emploi de cette décoration à la vaisselle et aux menus bijoux. Quant à l'orfèvrerie proprement dite, au travail même du métal, la valeur des ouvrages qui sortent de nos ateliers, de tout temps fort irrégulière, n'est en rien inférieure, vers l'époque de la Renaissance, à celle des produits d'autrefois. Dans la première moitié du dix-septième siècle seulement arrivera la décadence. Jusque-là, il n'est pas rare de trouver des œuvres Limousines ciselées, gravées, fondues, martelées, repoussées, qui méritent l'attention de l'artiste et de l'amateur. S'il n'est pas bien sûr que l'admirable tête en argent de Saint-Etienne, donnée à l'abbaye de Grandmont par le cardinal Briçonnet, ait été fabriquée dans notre ville, l'origine locale du calice de l'hospice de Limoges, qui appartient au règne de Henri II ou peut-être à celui de François I, ne saurait être mise en doute, et le morceau est des plus remarquables, comme style et comme exécution.

Mais l'*œuvre de Limoges*, à partir du règne de Louis XII, ce n'est plus l'objet d'orfèvrerie, c'est l'émail peint, le vase ou le tableau d'émail. L'incertitude qui plane sur les origines de l'orfèvrerie émaillée règne aussi sur la période la plus ancienne de la peinture en émaux. Nos concitoyens ont probablement emprunté cet art à l'Italie; mais on ignore à quelle époque et par qui fut établi à Limoges le premier atelier d'émailleur. Pas une chronique, pas un acte, pas un texte du temps ne fournit, à cet égard, la moindre indication. Les Pénicaud, néanmoins, s'ils n'ont pas ouvert la voie, ont les premiers produit des œuvres qui témoignent d'un tempérament artistique, d'une certaine entente de la composition, de quelque connaissance du dessin et d'une assez grande habileté technique. Les plus anciennes de ces œuvres gardent une naïveté et un parfum du moyen âge que ne respirent ni celles de Léonard Limosin, ni celles des Raymond et des



Courteys, tout imprégnées du souffle puissant de la Renaissance.

Après avoir brillé d'un vif éclat au xvi<sup>e</sup> siècle, et donné au xvii<sup>e</sup> un assez grand nombre d'œuvres estimables et intéressantes, l'art de l'émailleur ne fut plus pratiqué que par des ouvriers sans culture intellectuelle, sans imagination et sans talent; ceux-ci ne surent même plus bientôt faire usage des procédés dont leurs devanciers leur avaient légué le secret, et leurs ouvrages tombèrent dans le plus complet discrédit.

A cet art qui s'éteint succède presque aussitôt une nouvelle fabrication, d'une importance autrement considérable et d'un bien plus large avenir. En 1765, la découverte du kaolin aux environs de Saint-Yrieix révèle au Limousin une source de richesse inconnue jusque-là, et peu d'années après se fondent nos deux premières manufactures de porcelaines. Le département de la Haute-Vienne en possède quarante aujourd'hui. Cent fours sont employés à la cuisson; dix mille ouvriers vivent de cette industrie, qui, jusqu'en 1880, n'a pas cessé de grandir. En un mot, la porcelaine, succédant à l'orfèvrerie émaillée et aux émaux peints, est devenue le principal produit manufacturé de la contrée. Malgré la concurrence, le haut prix de la main-d'œuvre et du transport des combustibles et les difficultés de la fabrication, elle maintient la juste réputation due à la supériorité de ses produits, et reste aujourd'hui, pour une partie de l'Europe et de l'Amérique, *l'œuvre de Limoges* par excellence.

Cet aperçu sommaire de l'histoire artistique, déjà longue, d'une ville demeurée, pendant tout le moyen âge, un centre religieux, commercial et industriel d'une assez grande importance, suffira à faire comprendre la physionomie particulière de l'Exposition de Limoges et l'intérêt exceptionnel qu'elle a excité dans le monde des savants et des amateurs.

Avec les seules reliques de ses vieilles industries, et les seuls spécimens de sa fabrication actuelle, Limoges pouvait faire son Exposition. Tout le reste arrivait en seconde ligne et le chaos des objets d'art venus d'un peu partout et naturalisés ou de passage dans la contrée, ressource ordinaire des expositions de province, n'était plus qu'un appoint. Les organisateurs avaient donc un cadre tout tracé : si la première place, dans la section moderne, appartenait incontestablement à la porcelaine, elle devait être réservée, dans les collections rétrospectives, à l'orfèvrerie et aux émaux. Là était la valeur réelle et spéciale de l'exhibition de l'Hôtel-de-Ville, en même temps que son plus puissant attrait.

Réunir le plus grand nombre possible d'œuvres notables sor-

tant des anciens ateliers de Limoges, afin non-seulement de donner une idée complète des productions de ses industries artistiques et d'offrir au public, sous la forme la plus saisissante, représentée par leurs produits même, l'histoire de ces diverses industries, — mais aussi de permettre aux savants et aux artistes de se livrer à des études et à des rapprochements de nature à éclairer bien des questions obscures, celle des origines entre autres. — Tel fut le but qu'assignèrent à leurs efforts les membres de la quatrième section. Cette section était composée, outre MM. Arbellot, Astaix et Guibert, des chefs des trois autres sections, chacun pour la partie rétrospective de son domaine, d'un émailleur de talent, M. Louis Bourdery, et d'un amateur zélé, M. Camille Marbouty, auxquels s'adjoignirent plus tard MM. Léonard Moufle et Paul Mariaux, commissaires désignés par la Société archéologique. M. Guibert fut chargé de diriger les travaux de la section.

L'accueil sympathique et le concours empressé que rencontrèrent les Commissaires leur permit de réaliser, dans une mesure assez large, le programme qu'ils s'étaient tracé.

Les démarches faites, sous les auspices et avec le bienveillant appui de Mgr l'Evêque de Limoges, auprès des curés et des fabriques paroissiales des trois départements de la Haute-Vienne, de la Creuse et de la Corrèze, furent, pour la plupart, couronnées de succès. C'est ainsi qu'on a vu figurer dans les vitrines de l'Hôtel-de-Ville un grand nombre de châsses, de reliquaires, d'objets liturgiques, appartenant aux églises des deux diocèses de Limoges et de Tulle, les uns déjà étudiés, décrits, maintes fois reproduits, les autres à peine signalés, presque inconnus.

Parmi ces derniers, la châsse de Bellac, avec ses panneaux de cuivre nu, orné d'une simple dessin quadrillé, et ses gros médaillons bombés, décorés d'animaux, de personnages et de feuillages d'émaux champlevés, mérite d'être mentionnée au premier rang. Il y a là un système d'ornementation absolument différent de celui qu'on observe sur la plupart des châsses limousines du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle. Comme dans quelques œuvres du <sup>xii</sup><sup>e</sup> dont la provenance limousine n'est du reste pas mise en doute : la châsse de La Guène, par exemple, et celle de Gimel, les personnages se détachent en émail sur un fond de métal réservé : le style rappelle d'une manière frappante le décor d'une des châsses du trésor de Conques. Le travail barbare des figures, le type des lettres qui composent les inscriptions, la profondeur inusitée des cuvettes destinées à recevoir les émaux, accusent une époque reculée :

la fin du <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle peut être, — au plus tard, les premières années du <sup>xiii</sup><sup>e</sup>.

Auprès de cette pièce capitale, exposée pour la première fois, l'ange-reliquaire de Saint-Sulpice-les-Feuilles, statuette byzantine d'un caractère très accentué, d'une exécution remarquablement ferme et délicate, représentait une période de l'art et un style dont il reste malheureusement, en France, bien peu de spécimens.

La fin du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle et le <sup>xiii</sup><sup>e</sup> avaient fourni une douzaine de chasses et autant de reliquaires de formes variées. Parmi les premières, il convient de citer la magnifique fierte d'Ambazac (Haute-Vienne), le morceau d'orfèvrerie émaillée le plus considérable que conserve le centre de la France; un curieux coffret, de cuivre estampé et à décor d'émail assez barbare, appartenant à Mgr l'Evêque de Limoges; un autre, en forme d'édicule, à toiture élancée, ornée de statuettes appliquées sur un fond émaillé, à M. Gardaveaux, de Pourrioux (Creuse); l'intéressante chasse de l'église de Banise (Creuse); celles de Saint-Junien, d'Aixe, de Meilhac, de Solignac (Haute-Vienne), celles enfin appartenant à M<sup>me</sup> Fayette, de Limoges, et à M. l'abbé Joyeux, curé d'Oradour-sur-Glane (Haute-Vienne). Notons encore un coffret du Musée national Adrien Dubouché, de Limoges, qui a peut-être servi à renfermer les saintes huiles et dont l'ornementation, le dessin, l'exécution, les personnages à tête en relief, la bande d'émail turquoise qui rompt le décor du fond, accusent fortement l'origine limousine.

Le beau reliquaire de saint Sernin, appelé aussi *de tous les Saints*, appartenant à l'église de Châteauponsac (Haute-Vienne); la statuette de saint Etienne de Muret, fondateur de l'ordre de Grandmont, montée sur un pied de croix et conservée aujourd'hui dans l'église des Billanges (Haute-Vienne), sont bien connus: les *Annales archéologiques* et plusieurs autres ouvrages en ont publié des dessins. Auprès d'eux, le plateau à pied de ciboire d'Arnac-la-Poste (Haute-Vienne), avec sa riche ornementation; la gracieuse et légère tige en argent doré de l'ampoule surmontée d'une statuette conservée dans l'église de Saint-Michel-des-Lions de Limoges (1); la magnifique burette

(1) C'est par erreur que le catalogue attribue ce morceau au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, il est certainement du <sup>xiii</sup><sup>e</sup>. Le reliquaire porte une inscription rappelant qu'il a été donné par P. de Quinsac à Notre-Dame de Grandmont (on sait que l'église du monastère chef d'ordre, comme toutes celles des maisons de l'observance, étaient sous le vocable de la Vierge).

de Milhaguet (Haute-Vienne), avec son aigle gravée d'un si grand style et sa délicate monture niellée ; le reliquaire de Saint-Goussaud (Creuse) avec ses intéressantes appliques d'argent, celui de Saint-Georges-les-Landes (Haute-Vienne) ; — les croix à double traverse du Dorat, d'Obazine, de Saint-Priest-Taurion ; celle des Cars, décorée avec une si opulente profusion, celle d'Eymoutiers, la plus riche et la plus belle de toutes, avec son travail si curieux de filigranes et ses reliquaires formant autant de petits édifices à arcades, semés sur sa face principale ; sept ou huit custodes en forme de pyxide, l'une en cuivre martelé, les autres en métal émaillé, un grand nombre de fragments de pièces liturgiques fondus, gravés ou émaillés, formaient un des trésors les plus riches et les plus précieux qu'il soit possible d'étudier.

Au-dessous de la statuette de saint Etienne de Muret, on remarquait un beau panneau émaillé, avec un saint Jacques en plein relief, du cabinet de M. Astaix, à Limoges. Cette pièce, qui a déjà fait l'objet de discussions intéressantes, appartient à une série des douze apôtres et des quatre évangélistes dont on connaît deux ou trois autres personnages, entre autres un saint Mathieu, conservé au Musée du Louvre (1). Provient-elle du devant d'autel de l'ancienne église de Grandmont, dont la table représentait précisément Jésus-Christ, les apôtres et les évangélistes ? A-t-elle été arrachée à la châsse vendue en 1789 au fondeur Coutaud avec l'autel dont elle faisait du reste partie, châsse qui présentait sur sa face antérieure, au rapport du rédacteur de l'Inventaire du trésor de 1666, « le Sauveur, quatre figures des apôtres : saint Mathias, saint Jude, saint Jacques et saint Philippe ; plus au-dessous, six autres figures d'apôtres, avec leurs noms », et d'autres figures par derrière ? — Ce saint Jacques, la statuette des Billanges, la vierge de Breuilh-au-Fâ (Haute-Vienne), d'un style passablement barbare, formée de feuilles de cuivre ajustées et recouvrant une âme de bois, haute de 47 centimètres, et une jolie vierge assise, en cuivre doré, à M. Durand, de Limoges — bénitier ? reliquaire ? custode ou porte-encens ? — offraient des types intéressants de la statuaire religieuse du XIII<sup>e</sup> siècle.

Les crucifix de cette époque étaient nombreux et tout particulièrement remarquables : ils eussent sans nul doute fourni à

(1) L'Union des Arts décoratifs a fait mouler cette pièce pour ses collections : par une singulière rencontre, le moule en gutta-percha qui avait servi pour le saint Mathieu du Louvre a été fondu sous nos yeux pour mouler le saint Jacques de Limoges.

notre savant maître, M. Charles de Linas, le sujet d'une intéressante étude.

Un seul, celui de M. Bonnay, de Brive, présentait le corps du Christ enlevé en creux sur le plat de la croix et entièrement émaillé, sauf la tête, réservée sur le cuivre et simplement gravée au burin. Les linéaments de métal qui accusent le dessin, sont d'une telle finesse que le morceau a tout l'aspect d'un cloisonné. Dans les crucifix de M. C. Durand, de Limoges (n° 36 du catalogue), de M. l'abbé Pau, de La Cascade, près Bort (Corrèze), et de M. Alfred Mas, de Brive, le Christ est en réserve sur le cuivre, avec tête en relief rapportée; dans ceux de M<sup>me</sup> Auguste du Boys, de M. Durand (n° 41 du catalogue), de M. A. Parant, de Limoges, et du Musée national Adrien Dubouché, le corps tout entier est en relief, fondu et rapporté sur la croix, laquelle a été décorée d'émaux champlevés, où, détail à noter, le vert quelquefois domine. A la catégorie des Christ en relief appartient un magnifique Christ de M<sup>me</sup> Fayette, de Limoges, dont la croix est malheureusement perdue.

On jugera, par cette sèche nomenclature, de l'admirable collection d'œuvres du xiii<sup>e</sup> siècle réunies à l'Hôtel-de-Ville de Limoges. Les siècles suivants avaient fourni un moins grand nombre de spécimens, mais ne laissaient pas d'être représentés d'une façon intéressante. Notons en premier lieu quatre bustes reliquaires des xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles : celui de saint Ferréol, à l'église de Nexon (Haute-Vienne), portant la date de 1346 et le nom de son auteur, Aymeric Chrétien; celui de saint Théau, de Solignac (Haute-Vienne); celui de sainte Valérie, de Chambon (Creuse), avec sa couronne ornée d'une belle intaille et son collier enrichi d'émaux et chargé d'une curieuse pendeloque, donné, dit-on, par le Dauphin, plus tard Charles VII; enfin le seul des huit bustes du trésor de Grandmont qui ait été conservé, la magnifique tête en argent repoussé de saint Etienne de Muret, à l'église de Saint-Sylvestre (Haute-Vienne), œuvre d'un maître inconnu de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, donnée au grand monastère par le cardinal Brissonnet, abbé général (1496-1507). Par malheur le reste du buste manque, ce morceau si curieux qu'un procès-verbal du 15 août 1791, inséré aux Registres paroissiaux de Saint-Sylvestre, décrit ainsi : « Ce buste, de la hauteur de deux pieds, est travaillé en forme d'une dalmatique diaconale dont les orfrois sont dorés. Il est terminé en bas par une demi couronne de cuivre doré dont les rayons

sont dorés, et, tout autour de la bande, sont peintes en émail différentes figures exprimant la vie du saint. »

Parmi les plus curieux spécimens de l'art de nos pères, on voyait les reliquaires à cylindre horizontal d'Eymoutiers (Haute-Vienne) et d'Egletons (Corrèze) : ce dernier monté sur un pied en forme de plateau qui pourrait bien être un ancien fermail de chappe, ou peut être seulement une reproduction moderne d'un ancien fermail ; la croix du Moutier-d'Ahun (Creuse), dont la base présente un reliquaire d'une heureuse disposition ; le vase en cristal de Saint-Sylvestre (Haute-Vienne) avec l'inscription bien connue : *P. de Montevalerio me fecit fieri* ; le petit saint Sébastien d'argent de l'église de Saint-Sulpice-les-Feuilles (Haute-Vienne), avec son piédestal garni de panneaux d'émail peint qui rappellent le style des Pénicaud, et offrant l'écusson d'Antoine Allemand, évêque de Cahors, abbé de Grandmont de 1477 à 1495. Citons encore le beau calice de l'Hospice de Limoges, au pied si curieusement fouillé, au nœud si élégant, orné de médaillons d'émail représentant des têtes d'apôtres, et portant le nom de son premier ou d'un de ses premiers propriétaires : *Jehan Poyllevé, curé de Saint Gence, 1555* ; et le bras reliquaire de Mailhac (Haute-Vienne), portant les armoiries de Georges Barny, abbé général de Grandmont (1636-1654), qui le donna à l'église du monastère chef-d'ordre ; et quatre ou cinq chapelets de Pénitents, des <sup>xvii</sup><sup>e</sup> et <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècles, dont deux en argent massif, surchargés de médailles, de statuettes, d'enseignes de pèlerinage, d'émaux. L'un d'eux portait même une pièce d'argent de Louis XIV et une médaille du mariage de Napoléon I<sup>er</sup> avec Marie-Louise.

A côté de cette splendide collection d'objets religieux, quelques bijoux profanes pouvaient arrêter un instant les regards. Il convient de mentionner dans le nombre un baguier en coralline et agate monté en argent, à bords godronnés, supporté par une chimère, vraisemblablement de provenance étrangère ; quelques statuettes et menus ornements ; un grand nombre de montres, boîtes, tabatières et coffrets curieux.

Quelques autres pièces, sans être à proprement parler des ouvrages d'orfèvrerie, peuvent être classées dans la même catégorie et offrent des spécimens intéressants d'un travail artistique dont le métal a fourni la matière. La grande dalle tumulaire en cuivre de l'église de Saint-Junien (Haute-Vienne), avec l'effigie de Martial Formier, ancien abbé de Saint-Jean-d'Angély, dans un riche encadrement d'architecture gravé avec une ampleur et

une sûreté de main admirables, attirait particulièrement l'attention des visiteurs. C'est le seul monument de ce genre qui subsiste dans notre contrée, et bien qu'il ne soit pas antérieur à 1513 (nouveau style 1514), il accuse fortement les caractères de l'ornementation de la fin du siècle précédent. Quelques beaux plats de cuivre et d'étain, — dont un, prêté par M. Jules de Verneilh, représentait un Christ en croix, des anges recueillant le sang qui jaillit de ses plaies, et des personnages en costume allemand ou hollandais du xvi<sup>e</sup> siècle, — s'étaient sur les murs, couverts de magnifiques tapisseries. Une vitrine renfermait quelques pièces de dresoir assez riches, parmi lesquelles on remarquait deux beaux sucriers à poudre, à M. le comte de Roffignac et à M. le baron de Fromental.

On avait eu l'idée de placer, en regard des pièces d'orfèvrerie religieuse proprement dite, une collection de menus utensiles liturgiques, des fers à hosties notamment. Il faut regretter que l'appel adressé à ce sujet par les organisateurs de l'Exposition n'ait pas été mieux entendu. Un petit nombre de fers seulement figuraient dans la salle H, disposés sur un chevalet. Parmi eux il faut en signaler trois, que nous avons attribués à la dernière période du moyen âge, mais que des savants très compétents en ces matières, M<sup>sr</sup> Barbier de Montault et M. Léon Palustre, entre autres, font remonter au xiii<sup>e</sup> siècle. L'un, à l'église de Mailhac (Haute-Vienne), offre dix-huit petites matrices où sont gravés soit le monogramme de Jésus-Christ, soit le Christ en croix; les deux autres, aux églises de Châteauponsac et de Cussac (Haute-Vienne) donnent quatre empreintes seulement : deux grandes dont l'une représente le Christ en croix et l'autre le Christ en majesté assis sur l'autel, et deux petites portant le crucifix et un monogramme.

La collection d'émaux peints, formée surtout de spécimens de la fabrication limousine conservés, plutôt à titre de souvenirs pieux que pour leur valeur artistique, dans beaucoup de familles de notre pays, ne comprenait pas moins de 617 pièces, cataloguées sous 523 numéros. Il eût été difficile de réunir, dans une autre ville, un nombre aussi considérable d'œuvres de cette nature. On doit même s'étonner qu'après la guerre acharnée faite aux émaux par les chaudronniers de la fin du xviii<sup>e</sup> siècle et du commencement de celui-ci, après les grandes rafles exécutées à diverses époques par d'intelligents collectionneurs, à qui une haute situation administrative procurait des facilités exceptionnelles, après tant de bonnes fortunes exploitées par des

revendeurs habiles, Limoges ait conservé d'aussi importantes reliques de son passé.

On y trouve encore, en effet, des collections intéressantes : il faut placer au premier rang celle de M. Taillefer, qui compte une quarantaine de morceaux remarquables à divers titres, plusieurs d'un grand prix ; celle de M<sup>me</sup> veuve Bardinet, qui consiste surtout en une précieuse série de plaques représentant des scènes de la vie de Saint-Martial (1) ; celle de M. Henri Reculès et celle de M. Henri Demartial, formées de l'ancienne et riche collection Reculès père ; celles de MM. Henri Noualhier, C. Durand, veuve A. Du Boys, Astaix, Pouyat, Dubreuil, Arbellot, Nivet-Fontaubert, Bouillon, veuve Dumas, Léon Sazerat, veuve Fayette ; les émaux conservés dans les diverses branches de la famille Ardant ; ceux de la cathédrale. On voit que, sans sortir de la ville de Limoges, l'étranger peut étudier une quantité considérable de produits des vieux arts du feu limousins.

Il faut le dire : si, à la première période de la fabrication des émaux peints à Limoges, correspondaient, dans les vitrines de cette Exposition, un assez grand nombre de pièces très dignes d'être étudiées ; si, d'un autre côté, les morceaux intéressants du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle, les œuvres agréables et délicates des premiers Laudin et des premiers Noualhier, s'y rencontraient en quantité, la grande époque de l'émaillerie, celle où Léonard I Limosin, Pierre Raymond, les Court et les Courteys donnent la mesure de la variété, de la richesse et de la splendeur à laquelle peut atteindre leur art, — cette époque, disons-nous, ne s'y trouvait pas assez largement représentée : les amateurs n'avaient pas besoin d'un long examen pour s'en apercevoir.

Mais quand, abandonnant les vues d'ensemble, on arrivait à étudier chaque morceau, et qu'on examinait l'une après l'autre toutes ces plaques, toutes ces coupes, tous ces bénitiers, tous ces médaillons, tous ces fragments de formes et d'aspects si divers, que d'observations précieuses, que de curieuses constatations, quels instructifs rapprochements ! Là était l'intérêt de l'Exposition, nous l'avons déjà dit, et c'est dans cet ordre d'idées qu'il nous a été permis d'en attendre de très profitables résultats.

Parmi les émaux appartenant à la première période, le plus remarquable et le plus beau à tous égards était l'admirable *Descente de Croix*, de Léonard Pénicaud, dit Nardon, appartenant

(1) La Commission a vivement regretté que ces plaques n'aient pas figuré à l'Exposition.



à M. Taillefer. Une *Adoration des Mages*, du Musée national Adrien Dubouché, paraît provenir du même atelier. C'est le même aspect harmonieux et doux, la même finesse de touche et la même naïveté : ce morceau, qui est probablement des dernières années du xv<sup>e</sup> siècle et qui ne saurait être postérieur à 1510, date de la mort du dernier évêque de Limoges du nom de Jean Barton de Montbas (cet évêque est représenté à genoux derrière les mages), offre un intérêt particulier pour l'histoire de l'émaillerie limousine. Très caractéristique également une *Mise au Tombeau* appartenant au musée Dubouché, et non sans rapports avec l'*Adoration des Mages*, et les panneaux qui ornent le piédestal de la statuette de saint Sébastien, conservée dans l'église de Saint-Sulpice-les-Feuilles (1). — De la même époque, mais d'un dessin plus barbare et d'une plus grossière exécution, huit plaques représentant des scènes de la Passion et appartenant à M. le comte de Beaufranchet, au château de Moisse (Creuse) ; un *Chemin de Croix* tout entier (12 plaques) en grisaille, à M. le baron de Fromental, au château de Fromental (Haute-Vienne) ; la *Flagellation* et *Jésus devant Pilate*, signé N. B. 1543, à M. l'abbé Dubourg, vicaire général de M<sup>sr</sup> l'évêque de Saint-Brieuc ; deux *baisers de paix*, à l'église cathédrale de Limoges, un autre très curieux, avec monture de cuivre émaillée, à M. G. Simon, de Limoges, etc., etc.

De Léonard I Limosin, la collection Taillefer fournissait deux œuvres intéressantes : *Adam et Eve chassés du Paradis terrestre*, composition un peu lourde, mais puissante, et d'un coloris éclatant, datée de 1534, un des plus anciens morceaux connus, par conséquent, du célèbre artiste ; puis un *Jésus-Christ aux Limbes*, où les formes fantastiques des démons trahissent une inspiration allemande. Une plaque du musée Dubouché, *Jésus au milieu des Docteurs*, peut appartenir au même maître, dont l'Exposition possédait aussi deux grands médaillons, datés de 1554 : la *Vierge* et *Jésus-Christ*, à M<sup>me</sup> J. Theulier, à Thiviers (Dordogne), et peut-être un *Saint Michel* en grisaille, morceau digne de Léonard, mais portant, avec ses initiales, un emblème inusité (une aiguère). Parmi les émaux du xvi<sup>e</sup> siècle, il faut encore mentionner un médaillon représentant, dans les enroulements d'un phylactère, l'apôtre saint Jude, debout et méditant, pièce d'un très grand caractère et à coup sûr d'un maître, à M. Demartial, à Rouen ; —

(1) Cette pièce est mentionnée à l'inventaire du trésor de Grandmont de 1496 : elle s'y trouvait vraisemblablement depuis plusieurs années déjà.

un *Jugement dernier*, d'une rare vigueur, à M. Louis Bourdery, à Limoges; un *Christ en Croix*, dont la figure vulgaire rappelle les types de Jean Limosin, avec Notre-Dame, saint Jean, sainte Madeleine, un prêtre à genoux et des banderolles reproduisant les prières successives qui s'élèvent, de la bouche du suppliant jusqu'au ciel, en passant par la Vierge et le Christ, intercesseurs nécessaires entre l'humanité et le père céleste (à M. Edouard Bouillon, à Limoges); — un saint Côme, costumé comme Ambroise Paré, et trépanant un malade avec une aisance que peut seul donner le secours d'en haut, à M. Henri Reculès, de Limoges; — une grande composition, naïve et charmante, la *Naissance de la Vierge*, à M. Emile Pouyat, à Limoges; — des fragments de coffret en grisaille, de la collection Taillefer; — deux jolies assiettes du musée, en grisaille, l'une relevée de tons de chair et signée Pierre Courtois; — une plaque en losange, à la même collection, représentant le buste d'Hélène avec les armes de la famille de Langeac; — une délicieuse Vierge dans un cadre Renaissance en ivoire, à M<sup>me</sup> Gustave Péconnet; deux ou trois très curieuses et très fines peintures de Suzanne Court, etc.

Au premier rang des pièces, très nombreuses, du xvii<sup>e</sup> siècle, il convient de noter les canons d'autel de la cathédrale, la plus belle page connue de l'œuvre des Laudin, attribuée par le catalogue, avec quelque raison, à Nicolas I; un bénitier du même: le *Baptême du Christ*, à M. Taillefer; de très beaux médaillons de César et d'Auguste, à M. Léon Sazerat, de Limoges; les *Adieux de Vénus et d'Adonis*, de François II Limosin, à M. C. Marbouty, de Limoges; une *Notre-Dame-de-Pitié*, de Jean Limosin, à M. le chanoine Arbellot, à Limoges; un *Calvaire*, du même artiste, pièce de dimensions inusitées, à M<sup>me</sup> Dauriat, de Saint-Junien (Haute-Vienne); *M. de Verthamon présentant un placet à saint Martial*, de Léonard II Limosin, au Musée national; un magnifique panneau de bénitier en grisaille, à M. Taillefer; la *Femme à la mante*, joli portrait de bourgeoise Limousine, de Jacques I Laudin, à M. Henri Noualhier; la *Conception*, du même, à M. H. Reculès.

Au xviii<sup>e</sup> siècle, la décadence, déjà très sensible à la fin du xvii<sup>e</sup>, s'accroît de la façon la plus lamentable. Encore quelques plaques naïves des Noualhier, encore quelques jolies peintures sur émail des Laudin, et nous voilà arrivés aux grotesques bons hommes, aux affreux panneaux à aspect de fer blanc, aux fastidieux poncifs de la dernière période de l'émaillerie. On détourne la tête en passant devant ces horreurs et on laisse les écrivains

des premières années de ce siècle déplorer que le dernier des Jean-Baptiste Noualhier ait emporté dans la tombe les « secrets » d'un art dont il ne connaissait même plus les procédés.

La peinture sur verre a été fort en honneur autrefois à Limoges et nos plus célèbres artistes l'ont pratiquée concurremment avec la peinture en émail. On sait que nous avons conservé, d'un des Pénicaud, une belle verrière : *la Mort et le Couronnement de la Vierge*, à Saint-Pierre-du-Queyroix de Limoges. — Les verriers forment déjà, au temps de Saint-Louis, un des trente-trois métiers constitués en corporations dans la capitale de la province; mais il reste peu de spécimens importants de cet art qui remontent à une date antérieure au xv<sup>e</sup> siècle. De cette époque sont les magnifiques vitraux de l'église d'Eymoutiers, l'œuvre la plus considérable et la plus précieuse sans contredit que possède l'ancien diocèse de Limoges. Au nombre des pages les plus intéressantes que celui-ci ait conservées jusqu'à ces derniers temps, figuraient les vitraux de Solignac. On sait dans quel état lamentable les ont mis les intempéries des saisons et le vandalisme des visiteurs. Quatre d'entr'eux, sauvés du désastre et restaurés d'une manière aussi intelligente que discrète, figuraient à l'Exposition et garnissaient quatre des hautes fenêtres de la salle des Mariages; on ne pouvait se lasser d'admirer l'effet simple et magistral à la fois de ces verrières, la franchise et l'harmonie de leur coloris, l'habileté dont a fait preuve leur auteur. On sait qu'elles furent exécutées aux frais de l'abbé Martial de Bony (1456-1484).

Auprès de ces quatre panneaux, quelques petites grisailles au manganèse rehaussées de jaune d'argent, prêtées par des particuliers, se trouvaient singulièrement effacées. Peut-on, toutefois, ne pas mentionner la curieuse peinture satirique d'un artiste anonyme du xvr<sup>e</sup> siècle, détachée il y a cinquante ans de la fenêtre d'une vieille maison de la rue Manigne par M. de Lépine, devenue la propriété de M. Adolphe Ardant, et représentant Jeanne d'Albret juchée sur une haute chaire, toute semblable à une cheminée, et prêchant en plein air les doctrines de Calvin à quelques auditeurs de costumes et d'attitudes variés. Au bas, on lit ces deux vers où se traduit, sous un dicton d'une bonhomie railleuse, l'aversion du catholique contre l'ardente huguenote et le ressentiment du bourgeois contre sa vicomtesse.

*Mal sont les gens endoctrinez  
Quant par femme sont sermonnez.*

La céramique ancienne, quoi qu'elle eût été conviée à tenir sa place à l'Exposition, n'étalait pas de bien grandes richesses. Quelques belles pièces de Rouen ; deux rares bras de lumière (Nevers) avec des pages Louis XIII pour supports, à M. Ch. Nivet-Fontaubert, de Limoges ; un panneau de Nevers, le *Lutrin*, signé *Conrad* et appartenant à M. Patapy, à Ambazac ; une curieuse fontaine à M. Arthur Parant, de Limoges, deux jolis flambeaux en terre de pipe et deux grands oiseaux de faïence, d'un magnifique coloris, à M<sup>me</sup> G. de Salles, à Limoges ; d'élégantes aiguières et de beaux vases de diverses provenances, à MM. Lamy de La Chapelle, à Limoges ; trois jolis groupes de Niedervillers, à M. Cantillon de Tramont ; un charmant biscuit de Sèvres : *Garde à vous*, d'après Falconnet, à M. Louvet ; un superbe buste, également en biscuit de Sèvres, du premier consul Bonaparte, signé *Boizot* et appartenant à la collection de M. le baron de Verneilh ; quelques pièces de faïence de la fabrique de l'île de Rhodes, voilà à peu près tout ce que le visiteur pouvait noter dans la petite salle consacrée à la céramique. — Aucun produit caractéristique des *toupiniers* de Duris. C'était une fâcheuse lacune. — Aucun spécimen pouvant être attribué avec certitude à la fabrique de faïence établie à Limoges par M. Massié, en 1737. En revanche, un certain nombre d'échantillons curieux de la porcelaine des premières manufactures de notre ville et de Saint-Yrieix, entr'autres un pot à lait genre Saxe, remontant, paraît-il, aux essais de fabrication et appartenant à M. Nivet-Fontaubert ; une belle soupière décorée de bouquets genre Saxe, avec son plateau, à M<sup>me</sup> G. de Salles, marquée C D ; un intéressant service à café, à M<sup>me</sup> Baju (C D), un autre service (C D), à M. Jules Tardieu ; une trembleuse, à M. Darnal, portant, avec la même marque, l'inscription : *Porcelaine de Limoges*.

Les ivoires et bois sculptés n'étaient pas nombreux. Ils'y trouvait néanmoins plusieurs morceaux remarquables : une *Mater dolorosa* (ivoire), d'une très belle expression, à M<sup>me</sup> Dubain, à Limoges ; une vierge flamande du xvi<sup>e</sup> siècle (bois), d'une élégance et d'une finesse rares, à M. Louvrier de Lajolais, à Paris ; un magnifique Christ (ivoire) à M. Maurice Laporte, à Jarnac ; un peigne en buis, fouillé à jour et du travail le plus délicat, présentant, sur sa face principale, deux écussons : l'un aux armes de France, l'autre parti de France et de Bretagne (à M. Paturet, à Limoges). Citons encore un *Portement de croix*, par malheur en fort mauvais état, appartenant à l'église du Sacré-Cœur de Limoges ; deux portes d'un bahut Renaissance avec médaillons ;

une jolie crédence en chêne (xv<sup>e</sup> siècle) et un intéressant coffre de mariage Henri II, à M. Eugène Marie, à Limoges ; les panneaux sculptés, d'un très beau style, de deux cabinets Italiens, à M. Gilbert, Président du Tribunal, à Limoges, etc.

Les murs de l'escalier, des vestibules et des grandes salles étaient tendus de tapisseries parmi lesquelles dominaient les produits de la fabrication d'Aubusson. Rivale artistique de Limoges dans le passé, Aubusson étale avec orgueil ses splendides tentures, comme nous montrons nos chasses et nos émaux. L'Exposition ne possédait pas d'échantillons très anciens de l'art des tapissiers marchois ; mais quelques pièces offraient des spécimens satisfaisants de cette fabrication aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles, entre autres : un *Triomphe*, à M. Albert Linard, de Limoges ; une *Chasse à l'autruche*, à M. Buisson, à Limoges, et cinq ou six belles verdures et scènes champêtres. Pour le xviii<sup>e</sup>, il était merveilleusement représenté par l'*Enlèvement d'Europe*, les *Lions* et la *Chasse au cerf*, trois pièces de Musée, pouvant figurer au nombre des plus belles qui soient jamais sorties des ateliers d'Aubusson, toutes les trois de Picqueaux (les deux premières signées), et appartenant à M. Georges Lézaud, au château des Vases, près Verneuil (Haute-Vienne). Les fabriques de Flandre avaient fourni une magnifique *Scène de Cour*, à M. Bapst, de Paris ; des épisodes de la guerre de Troie, à M<sup>lles</sup> Voisin, à Limoges, et un fragment de tapis à bordure rouge et à grands ramages, d'un fort bel effet, à M<sup>me</sup> Gravier, à Limoges. — Des Gobelins : deux superbes panneaux décoratifs, aux armes du cardinal de Rohan, à M. le baron de Nexon, au château de Nexon (Haute-Vienne). — De Beauvais, quelques paysages et un remarquable *Départ pour la chasse* (adieux d'Adonis et de Vénus), à M. Georges Lézaud. — De Paris, une scène des *Noces de Gombaud et Macée*, à M. Camille Marbouty. Enfin, l'atelier créé à Limoges même, dans les premières années du règne de Louis XIV, par quelques ouvriers marchois, était lui-même représenté par une tapisserie intéressante à divers titres, quoique d'un dessin mou, d'une coloration sans éclat et d'une exécution médiocre : une *Assomption*, faite pour une confrérie de la sainte Vierge établie dans notre ville, (à l'Ecole nationale d'arts décoratifs de Limoges). Il faut encore noter un tapis du xvi<sup>e</sup> siècle d'un curieux travail à la main, au petit point, appartenant à M. Félix Nicard, à Limoges, et représentant une chasse, avec des scènes mythologiques sur les bordures du haut et du bas et des personnages allégoriques figurant les quatre parties du monde, à droite et à gauche.

Quelques dentelles, broderies et étoffes intéressantes complétaient cette partie de l'Exposition. Les regards étaient surtout attirés par la magnifique vitrine de l'Union centrale des Arts décoratifs, remplie des plus précieux tissus : brocart d'or, draps d'argent broché, merveilleux velours frappé, broderies d'une richesse inouïe. Citons encore un beau filet pour devant d'autel, représentant la *Salutation angélique*, à M. Nivet-Fontaubert; un grand lambrequin Henri II, en satin, orné d'applications de velours et de broderies en soie, en relief, amours et mascarons, à M. Théodore Haviland, à Limoges. — A cette catégorie d'objets se rapporte la chappe en drap d'or portée par le cardinal de La Roche-Aymon, archevêque de Reims, au sacre de Louis XVI et appartenant au Grand Séminaire, que la Commission tenait de la bienveillante obligeance de MM. les Sulpiciens chargés de la direction de cet établissement. Nos anciennes confréries de Pénitents, à qui la sous-section d'orfèvrerie devait les beaux chapelets dont nous parlions plus haut, avaient fourni encore à la sous-section des tapisseries, étoffes et dentelles, quelques magnifiques spécimens de leurs voiles processionnels : celui des Pénitents bleus de Limoges, en velours broché d'or, était placé dans nos vitrines auprès du voile des Pénitents blancs de Tulle, intéressant échantillon de l'ancienne fabrication de cette ville. Ajoutons que les produits de la nouvelle fabrication de Tulle figuraient aussi à notre Exposition, où ils étaient représentés par un grand tableau aux armes du chef-lieu de la Corrèze, envoyé par M. Bourdoux, directeur de la *Société industrielle* récemment fondée.

Les armes, pour n'être pas nombreuses, n'en méritaient pas moins de fixer les regards des connaisseurs. En face d'une belle armure de Milan, ajustée sur un mannequin, deux grandes tables supportaient une quinzaine de pièces d'une valeur exceptionnelle, dont d'obligeants amateurs anonymes de Limoges avaient consenti à se priver durant quelques mois. On remarquait parmi ces armes deux superbes rapières du *xvi<sup>e</sup>* siècle : l'une à la garde à coquille en corbeille, richement ciselée; l'autre en fer forgé d'un très beau travail; une arquebuse de rempart ornée des plus riches et des plus délicates incrustations; une élégante arbalète à jalet; une arquebuse de chasse à mèche et à rouet, à la monture toute incrustée de plaques d'ivoire gravées avec une incroyable richesse; un fusil à silex genre hispano-arabe, d'un décor non moins riche, en partie recouvert de plaques de fer repoussé et ciselé; d'admirables pistolets; toute une

collection d'armes arabes, enfin sept ou huit monumentales épées à deux mains, parmi lesquelles nous ne devons pas omettre celles de la confrérie de Saint-Junien, dont les poignées, décorées d'une peinture à l'huile tricolore, attestent plus de « civisme » que d'intelligence et de goût chez les détenteurs actuels de ces pacifiques armes.

Les manuscrits et les imprimés ne se trouvaient pas rattachés à la section rétrospective, à laquelle ils appartenaient pourtant de droit. Cette sous-section, classée et disposée de la façon la plus heureuse et la plus instructive par MM. Paul Ducourtieux et Edouard Gautier, commissaires, ne présentait pas moins d'intérêt que le reste de l'Exposition. L'admirable *Antiphonaire* de la Bibliothèque communale de Limoges, donné en 1388, au chapitre de Saint-Junien, par un enfant cette ville, Pascal Hugonot, abbé de La Couture du Mans, et enrichi de centaines de miniatures d'une rare finesse; le « Registre de recepte et de mise » de la confrérie du Saint-Sacrement de Saint-Pierre, avec la reproduction, due aux meilleurs artistes de Limoges, des objets acquis au cours des *xvi<sup>e</sup>* et *xvii<sup>e</sup>* siècles pour la chapelle de la Compagnie; — le plan de Naugeat, dressé et signé par Léonard Limosin I, attiraient surtout les regards du public. Ce sont assurément des objets d'un grand prix; mais bien d'autres, à côté d'eux, méritaient l'attention des visiteurs.

Les Archives de la Haute-Vienne avaient prêté leurs belles chartes carlovingiennes et fourni deux cartulaires des *xi<sup>e</sup>* et *xii<sup>e</sup>* siècles, celui d'Aureil et celui de l'Artige, qui, avec le cartulaire d'Obazine, appartenant à M. Joseph Brunet, ancien ministre, avocat à Paris, et le vieux cartulaire de l'Hôtel-de-Ville de Limoges, rempli d'actes en langue limousine, des *xiii<sup>e</sup>* et *xiv<sup>e</sup>* siècles, représentaient une des sources les plus intéressantes auxquelles puisse s'adresser l'étude sérieuse de l'histoire. Auprès de ces précieux documents, un groupe de Livres de raison (Etienne et Guillaume Benoist, de Limoges, 1426-1459; Psaumet Péconnet, notaire à Limoges, 1487-1510; famille Massiot, de Saint-Léonard, 1437-1490) (1), appelaient l'attention sur une autre caté-

(1) Nous avons publié le premier de ces manuscrits, qui appartient à M. Astaix, dans le *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, (t. XXIX, p. 225); le second, à M. Adolphe Péconnet du Châtenet et un assez grand nombre d'extraits du troisième (propriété de M. le chanoine Arbellot), dans le *Bulletin de la Société scientifique et historique de Brive* (années 1884 et 1885).

gorie de documents tout aussi riches en révélations, tout aussi intéressants, mais jusqu'à ces dernières années moins connus. On remarquait encore, dans les vitrines de cette sous-section, l'*Obituaire* de l'abbaye de Saint-Martial (xiii<sup>e</sup> siècle), le beau *Missel* donné, en 1405, par Simon de Cramaud, patriarche d'Alexandrie, à l'église cathédrale de Saint-Etienne; divers volumes provenant de la bibliothèque du monastère de Grandmont; deux manuscrits appartenant à la Mairie de Saint-Léonard; quelques plans et dessins curieux à divers titres; les registres des confréries des *Pauvres à vêtir* et du *Saint-Sacrement* de Saint-Michel-des-Lions (xvi<sup>e</sup> siècle), dont les miniatures mériteraient d'être reproduites par la chromo-lithographie; un registre de baptêmes de 1585, provenant de l'église de Saint-Pierre-du-Queyroix; — enfin, une petite collection d'autographes limousins dont plusieurs ont une véritable valeur historique, entre autres l'énergique et éloquente protestation adressée, aux administrateurs du département, par les députés de la Haute-Vienne à la Convention nationale, après les journées des 31 mai, 1<sup>er</sup> et 2 juin 1793.

Les imprimés n'offraient pas moins d'intérêt que les manuscrits : la collection précieuse d'incunables de M. Germain Bapst formait la plus riche introduction qu'on pût désirer à cette partie de l'Exposition. Les produits des presses de nos premiers imprimeurs étaient rangés dans une vitrine spéciale à laquelle manquait malheureusement le plus ancien ouvrage connu imprimé à Limoges : le *Bréviaire limousin*, de Jean Berton, portant la date de 1495, et que notre Bibliothèque nationale a récemment acquis, par voie d'échange, de la Bibliothèque royale de Copenhague. Mais voici le *Missel* de Jean Berton, de 1505; les *Statuts synodaux*, du même, 1519 (aux Archives de la Haute-Vienne); le *Bréviaire à l'usage de Grandmont*, de Paul Berton, 1529 (au grand Séminaire de Limoges); le *Missel*, du même, 1538 (à M. Herluison, à Orléans); — l'*Ordinarium devotarum meditationum*, 1528; le *Missel*, 1553 (nouveau style, 1554), et le *Bréviaire*, 1557, de Claude Garnier; le premier au Séminaire, le second à l'église paroissiale de Saint-Michel-des-Lions, le troisième à la Bibliothèque communale; — le *Missel* à l'usage de l'église cathédrale de Saint-Etienne, de Léonard et Guillaume de La Nouaille, 1537 (à la Bibliothèque communale); le *Bréviaire Limousin* de 1550 (nouveau style 1551), et le *Nouveau Testament* de 1558, de Guillaume de La Nouaille, le premier au Séminaire, le second à M. René Fage, à Limoges. — Puis voici la dynastie des Barbou, représentée par quelques-uns des plus anciens volumes sortis de ses presses, (les *Heures de Notre Dame*, 1573;



les *Lettres de Cicéron à Atticus*, 1580, etc.) Dans leur vitrine on remarque l'exemplaire unique ou presque unique existant aujourd'hui de la *Tragédie de saint Jacques*, par le vénérable Bardou de Brun, représentée par les confrères de saint Jacques sur la place des Bains, le 25 juillet 1596 et imprimée la même année aux frais de Pierre Guibert, membre de la Confrérie. Cet exemplaire sort de la bibliothèque de M. le chanoine Arbellot.

Pourquoi ne nous est-il pas permis de nous étendre sur cette partie de l'Exposition, de décrire une à une, par exemple, les riches ou curieuses reliures prêtées par la Bibliothèque communale, par les Archives de l'Hôtel-de-Ville; par MM. Germain Bapst, de Paris; Thoumas, du Dorat; Marc Barbou des Courrières et Nivet-Fontaubert, de Limoges; de feuilleter les curieux ouvrages écrits par des Limousins et réunis dans la vitrine de M. René Fage; d'étudier à loisir la fameuse porte de la Bibliothèque de Turgot, avec sa garniture de faux dos de livres et les titres de fantaisie où le philosophe et l'encyclopédiste se décèlent par tant de malicieuses allusions?

Est-ce tout enfin? Non certes; car nous n'avons rien dit de la belle collection des dessins et plans des monuments historiques de la contrée, mise avec autant d'empressement que de bienveillance à la disposition du Comité par le Ministère et fort bien disposée autour de deux de nos salles par M. Jules Tixier; nous remarquons, parmi les édifices ainsi reproduits, la cathédrale de Limoges, les églises d'Obazine, de Saint-Martin-de-Brive, de Beaulieu, d'Arnac-Pompadour, d'Uzerche, de Saint-Yrieix, de Solignac, de Bénévent, de La Souterraine, de Saint-Léonard; les châteaux de Turenne, de Rochechouart, de La Rochefoucault; le temple Saint-Jean, la cathédrale et Notre-Dame-la-Grande, de Poitiers, le pont de Cahors, les ruines découvertes au sommet du Puy-de-Dôme, etc.

Mais voici encore qui nous appartient : la collection des portraits et bustes des hommes illustres, des hommes utiles et des bienfaiteurs de notre province, formée par les soins de M. André Demartial : le portrait du consul Genebrias, qui défendit Bellac contre les Ligueurs en 1594, celui du prêtre Mercier, qui se dévoua, au *xvii<sup>e</sup>* siècle, avec sa sœur Hélène, au soin des malades de notre hôpital; ceux de M<sup>re</sup> de La Fayette, dont le long épiscopat a laissé une trace bienfaisante et un durable souvenir, et de M<sup>re</sup> du Coëtlosquet, insignes bienfaiteurs du même hospice; de

M<sup>re</sup> du Plessis d'Argentré, à qui nous devons notre bel Evêché ; de Vergniaud, le plus éloquent des Girondins ; du journaliste Gorsas, de M. de Verneilh-Puyraseau père, de Félix de Verneilh, etc.

Saluons enfin, au milieu des portraits des hommes qui ont le plus contribué au développement de l'industrie et des relations commerciales de notre ville : Alluand, Haviland, etc. ; la figure intelligente et fine de notre cher Adrien Dubouché. L'image du fondateur de notre Musée céramique semble sourire, du fond de son cadre, au succès de cette Exposition, qu'il eût été si heureux d'organiser, d'installer, d'enrichir, d'animer de sa puissante activité, de son sens artistique, de sa verve inépuisable, de son profond dévouement aux intérêts de tout ordre de notre bien aimée province.

Il faut nous arrêter. Notre notice est déjà longue. Aussi bien la sèche et incomplète nomenclature que nous pourrions donner ici, ne vaudrait pas les descriptions détaillées fournies par le catalogue, composé bien rapidement, mais au prix des plus laborieux efforts.

Une si rare collection d'objets curieux à divers titres, réunis avec tant de peine, allait-elle se disperser sans qu'on essayât d'en garder mieux que le souvenir et de fixer au moins l'image des pièces les plus intéressantes exposées durant trois mois à l'Hôtel-de-Ville de Limoges ? Il a paru aux organisateurs impossible qu'il en fût ainsi, et, en vérité, leur peine méritait d'obtenir un résultat plus durable. Sur leur pressante demande, présentée par le meilleur et le plus sympathique de leurs patrons, M. de Lajolais, et appuyée par M. Turquet, qui avait pu juger par lui-même de l'intérêt des richesses offertes à l'admiration du public, M. le Ministre de l'Instruction publique a bien voulu envoyer à Limoges M. Mieusement, l'habile photographe des Monuments Historiques. Les cinquante planches dont se compose l'*Album de l'Exposition de Limoges* ont été choisies, par la Commission, parmi les nombreuses reproductions exécutées par ce véritable artiste avec le soin qui lui est ordinaire et le talent qu'on lui connaît. Elles suffisent à donner une idée complète de la partie limousine de la section rétrospective, c'est-à-dire des collections importantes et exceptionnellement intéressantes qui constituait son attrait principal.

Après l'*Album* de M. Mieusement, a paru une autre publi-

cation de grand format, également consacrée à l'Exposition de Limoges. Ce livre, est l'œuvre de deux savants qui n'en sont plus à faire leurs preuves : M. Léon Palustre et M<sup>re</sup> Barbier de Montault. Le texte, qui contient d'intéressantes discussions sur les origines de notre émaillerie et les influences extérieures qu'auraient, d'après les auteurs, subies nos artistes, est accompagné d'une trentaine de planches en phototypie, qui remettent devant les yeux les morceaux les plus intéressants qui ont figuré dans nos vitrines.

Après eux, nous avons essayé, M. Jules Tixier et nous, de résumer les souvenirs et les enseignements de notre Exposition de 1886 dans un volume d'un format plus modeste et d'un prix accessible à tous. Les cent quatre planches de ce livre, dont un certain nombre ont été exécutées d'après des croquis dus au talent et à l'obligeance des meilleures élèves du cours de dessin de l'École nationale d'Arts décoratifs de Limoges, reproduisent presque toutes les pièces intéressantes des diverses sections.

Enfin M. Ernest Rupin, le sympathique Président de la Société scientifique et historique de Brive, dont la compétence en matière d'émaillerie est reconnue, nous promet un travail d'ensemble sur l'orfèvrerie limousine où les études faites par nous tous durant l'Exposition et les résultats acquis par ces observations seront mises à profit.

Nous ne parlons que pour mémoire d'une grande quantité d'articles, de comptes rendus, de travaux de tout genre, publiés par les journaux de Paris, la presse des départements et la presse étrangère. Nous pouvons dire avec vérité que l'exhibition organisée l'année dernière aura fait travailler, et travailler beaucoup.

Ces publications prolongeront indéfiniment, au profit de tout le monde, la durée de l'Exposition de Limoges et assureront les résultats en vue desquels ont travaillé ses promoteurs, ses patrons et ses organisateurs.

Un de ces résultats, celui à vrai dire que nous avions le plus à cœur, a été pleinement atteint. Nous avons appris à beaucoup de nos concitoyens, qui les ignoraient, les titres de gloire de notre province dans le passé; nous leur avons montré les belles œuvres que le génie humain concevait et exécutait, en ces siècles du moyen âge, si souvent qualifiés de barbares, au milieu de ces prétendues ténèbres dont ils entendent sans cesse parler; ils ont vu se succéder devant nos vitrines, regardant, étudiant, comparant, admirant, des savants de premier ordre, des artistes distingués, des collectionneurs émérites. Les œuvres de nos pères

ont dû à cette Exposition comme un renouveau de renommée et de gloire. L'art limousin a reçu là un hommage dont nous pouvons être justement fiers et dont la population de notre ville ne devra pas perdre le souvenir.

Louis GUIBERT.



LES

# MONUMENTS HISTORIQUES

DU CENTRE DE LA FRANCE

A L'EXPOSITION DE LIMOGES

---

Il est certes aussi ingrat qu'attrayant d'étudier et de faire l'analyse des monuments de notre région, dont la période romane nous fournit les éléments. Les premiers pas dans cette voie paraissent d'abord faciles, mais à mesure que l'on avance, le sentier devient si pénible et parfois si dangereux qu'il faut avoir quelque courage, et même un peu de témérité, pour continuer la route.

C'est bien là notre cas, si nous considérons combien il est difficile de discourir sur l'art chrétien.

D'un côté l'on risque fort d'excuser et même de louer les fautes et les abus dont personne ni aucune religion n'a été indemne ; l'autre écueil est peut-être plus dangereux et plus trompeur, car ceux qui portent en eux le besoin de la critique quand même, le dédain des principes admis, ne peuvent juger un art créé justement par les croyances et les définitions religieuses qu'ils ne connaissent pas ou ne veulent pas admettre.

« Il faut que la critique soit sans parti pris, sans opinions préconçues, sans idées d'école, sans attache ; qu'elle comprenne, distingue, explique toutes les tendances les plus opposées, les tempéraments les plus contraires et admette les recherches d'art les plus diverses. Et celui qui juge sans ces qualités me paraît doué d'une perspicacité qui ressemble fort à de l'incompétence. »

Il ne s'agit pas seulement de voir et de décrire un édifice pour faire œuvre utile ; il importe surtout de constituer et de déterminer sa physionomie et comme son langage. Etudier

nos édifices, c'est se reporter à l'époque de leur construction ; les décrire, c'est les faire revivre avec le milieu qui les a produits.

Il faut pour cela se vieillir, et chacun sait combien ce sacrifice est pénible et difficile ; mais aujourd'hui que de nombreux travailleurs compulsent les vieux manuscrits de nos bibliothèques, rassemblent les matériaux épars de nos anciens monuments, le mérite est moins grand peut-être, car de leurs recherches est née une science historique qui a conquis bien vite une grande place dans les connaissances humaines. Cette fièvre de découverte n'est point d'ailleurs sans avoir donné d'appréciables résultats. Il y a eu détermination de la science elle-même et application de ses principes, qui ont fait naître une sorte de respect pour tout ce qui a un caractère historique et ont été une consécration des œuvres de nos aïeux. Le cadre de ces travaux est immense, il donne carrière à toutes les investigations, mais à mesure qu'on le voit se garnir, on juge combien plus nombreuses encore sont les lacunes.

L'archéologie monumentale est certainement une des branches les plus robustes de cet arbre où l'on suit, par la fibre aussi bien que par l'écorce, la sève vigoureuse de notre nationalité. Il est en outre bien séduisant de disséquer pour ainsi dire cette œuvre des siècles et d'épeler dans ce grand livre plein d'enseignements. Que de grandes visions, que de beaux spectacles ? notre patriotisme seul, quand bien même l'art et la science feraient défaut, suffiraient à nous y attacher. Ce travail oblige à pénétrer, en même temps que les procédés de construction, ce symbolisme artistique qui ne se dévoile que lentement et qu'un ensemble d'études peut seul déterminer. Chaque jour a sa peine, mais porte une révélation, et de la sorte il devient aisé, avec patience et longueur de temps, de rétablir ce que les hommes n'ont pas su conserver ou qu'ils ont eu parfois la folie de détruire.

Il n'est point de région qui ne possède ces documents lapidaires, quoique leur nombre ait certes bien diminué et que ceux qui nous restent n'aient beaucoup pâti d'un long abandon. Il y a néanmoins de glorieux lambeaux de ce passé, des écharpées de ce drapeau qui flottent encore dans l'azur du ciel comme un vol d'oiseaux gigantesques, imposants et altiers, fiers et majestueux.

L'architecture est le miroir de la société au milieu de laquelle elle s'élève et comme telle nous ne pouvons en méconnaître l'importance ; c'est un patrimoine que nous devons transmettre à nos arrière-neveux sans l'avoir amoindri.

Nous sommes en quelque sorte les dépositaires du passé.

C'est une erreur funeste de se désintéresser et surtout de dédai-

gner nos monuments; où peut-on puiser des inspirations plus utiles et plus saines que dans cette architecture née sur notre sol, qui procède à la fois de la science des constructeurs et du goût de l'artiste.

Dès le <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle, en effet, chacune de nos provinces avait ses artistes, ses traditions, son système, et cette étonnante variété dans l'art a produit presque partout des chefs-d'œuvre, car le génie de nos artistes y a laissé la forte empreinte de sa grandeur et de son originalité. Le résultat s'explique aisément par suite des influences très variées qu'ont subies ces populations et surtout des matériaux dont elles disposaient.

Raoul Glabert, moine de Cluny, rapporte que trois ans après l'an mil, les basiliques, les églises furent renouvelées dans presque tout l'univers, surtout dans l'Italie et dans les Gaules, quoique la plupart fussent encore assez belles pour ne point exiger de réparations. Mais les peuples chrétiens semblaient rivaliser entre eux de magnificence pour élever des églises plus élégantes les unes que les autres. On eut dit que le monde entier, d'un commun accord, avait secoué les haillons de son antiquité pour revêtir la robe blanche des églises. Les fidèles en effet ne se contentèrent pas de reconstruire presque toutes les églises épiscopales, ils embellirent aussi tous les monastères dédiés à différents saints et jusqu'aux chapelles des villages.

Ce fut alors une véritable renaissance de l'architecture, où une activité prodigieuse remplaça l'apathie et la torpeur qui caractérisaient le siècle précédent.

Mais on dut tout créer (*œdificare novo genere*), suivant Guillaume de Malesbury, tout bâtir, car on n'avait plus la ressource des monuments romains de la période latine. Il fallut au <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle tailler de nouvelles pierres, extraire de nouveaux matériaux, sculpter plus ou moins grossièrement les ornements dont on voulait décorer les églises et les oratoires.

La basilique latine et la cathédrale byzantine déterminent alors nos écoles provinciales du centre, qui tout en conservant l'air de famille, se distinguent les unes des autres, de même que nos anciennes divisions territoriales.

Il nous reste maintenant à classer pour ainsi dire ces éléments par province ou mieux par Ecole, par suite de leurs caractères. (Ce serait, en effet, se créer une idée bien fausse des <sup>x</sup><sup>e</sup> et <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècles que de se figurer un type unique, régnant par toute la France.) Tout en conservant une physionomie générale, le style roman présente de nombreuses variétés régionales, auxquelles a été appliqué le nom d'Ecole.

La meilleure définition que nous puissions en donner est certainement d'étudier ces monuments eux-mêmes, que nous avons vus représentés à l'Exposition de Limoges soit par des relevés de la commission des monuments historiques, soit par des photographies, et constituant l'architecture des anciennes provinces du centre de la France.

Il est évident qu'il faudrait prendre ces provinces telles qu'elles étaient constituées par leurs délimitations géographiques au moment où ces édifices ont été élevés. Cette délimitation n'est point sans offrir une difficulté considérable, qui soulèverait une discussion hors de propos ici. Elle fera l'objet d'une étude plus étendue, à laquelle nous travaillons depuis longtemps, mais qui demande encore de nombreuses recherches.

Nous considérons donc nos provinces telles qu'on les définit aujourd'hui, c'est-à-dire le Limousin comprenant la Creuse, la Haute-Vienne et la Corrèze, autour duquel se groupent l'Angoumois, le Poitou, l'Auvergne, le Quercy et le Périgord, sans rechercher si vraiment telle Ecole correspond à telle province et quelle en est la délimitation territoriale.

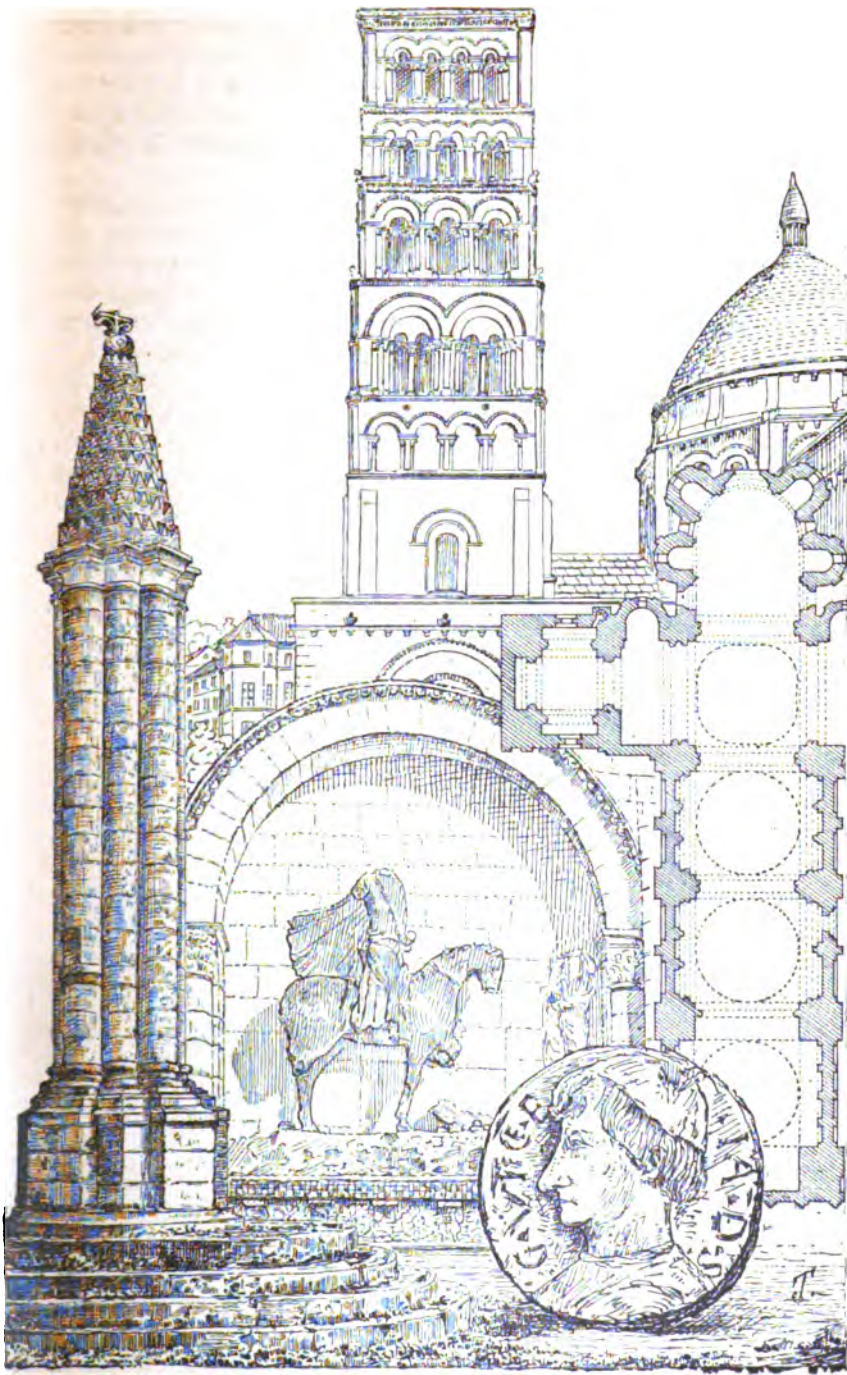
## ANGOUMOIS

FRONTISPICE. — Clocher et coupole de Saint-Pierre d'Angoulême. — Plan général de Saint-Pierre d'Angoulême. — Médaillon de Jacques de Saint-Gelais. — Lanterne des morts de Cellefrouin. — Arcature avec statue équestre de Châteauneuf.

L'Ecole de l'Angoumois, correspondant à l'ancien diocèse d'Angoulême et à la presque totalité du département de la Charente, auquel vient s'ajouter le petit pays limité à l'ouest et au sud par Jonzac, Blaye, Bordeaux et Saint-Émilion, sert de trait d'union entre l'Ecole périgourdine et celle du Poitou, retenant de la première ses nefs uniques, ses coupoles byzantines, réalisant un magnifique type de clocher carré terminé en pomme de pin comme à Saint-Front, empruntant à la seconde ses riches façades, son luxe d'arcades et de décorations sculpturales.

Les constructions les plus remarquables, soit par leurs dispositions générales, soit par leurs façades, sont, dans le département de la Gironde : Sainte-Croix de Bordeaux et la collégiale de Saint-Émilion ; dans la Charente-Inférieure : la façade de l'église de Jonzac ; dans la Charente : les églises de Saint-Amant-de-Boixe, de Roulet, de Saint-Estèphe, de Châteauneuf, de Bourg-Charente, de Châtres, de Puy-Peyroux, de Fléac, etc..... et surtout la





PL. I.

ANGOUMOIS



cathédrale d'Angoulême, dont la splendide façade est consacrée tout entière à la représentation du jugement dernier. (Anthyme SAINT-PAUL.)

*Saint-Pierre* est assurément l'édifice le plus important de l'Angoumois. Il paraît être un intermédiaire et comme la fusion de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers et de Saint-Front de Périgueux, ce qui lui enlève cette grande allure que possèdent les deux autres constructions et n'en fait pas un type, car il manque d'unité. Ce qui a surtout achevé de lui donner cet aspect décousu, provient à coup sûr des nombreuses restaurations dont il a été l'objet ; c'est d'ailleurs à faire renoncer à toute étude archéologique, tant qu'on n'aura pas abandonné cette manie de restauration par restitution.

Le plan a la forme d'une croix latine, avec nef unique de trois travées, recouvertes chacune par une coupole hémisphérique. La première, immédiatement en arrière de la façade, est postérieure aux deux autres ; elle est d'ailleurs la plus simple.

Les arcs doubleaux qui supportent les pendentifs se lient d'une façon très harmonieuse avec les élégants chapiteaux des colonnes géminées à tailloirs communs. Entre ces pilastres, règne dans chaque travée une galerie supportée par des arcatures en plein cintre. A la croisée existe une coupole sur plan carré avec angles arrondis ou plutôt sur octogone irrégulier décoré d'arcades. Il est bon de la signaler comme un exemple à ne pas suivre, tant elle est défectueuse. Elle a été rendue extérieurement apparente lors des dernières réparations, mais l'enveloppe est circulaire reposant sur un octogone. Encore une réparation bien inutile et qui modifie singulièrement le caractère de l'église.

Le chœur est en cul-de-four allongé, voûté en berceau, avec quatre chapelles rayonnantes. Dans les transepts très restreints sont deux chapelles absidales.

Nous abordons maintenant la partie la plus intéressante de l'église, je veux parler de ces deux tours qui flanquaient les transepts et en étaient pour ainsi dire le prolongement. Il ne reste plus aujourd'hui qu'un de ces clochers. Le plus svelte, le plus élancé à en juger par les dessins fournis par Corlieu de Belleforest, était un des plus hauts de France.

Il fut renversé en 1568 et dans sa chute détruisit la chapelle que Jacques de Saint-Gelais, doyen d'Angoulême, ancien évêque d'Uzès, avait fait édifier, en 1533, à N.-D. du Salut ; au nombre des sculptures qui nous restent de cette construction se trouvent trois médaillons, dont celui du fondateur. La tour qui subsiste est certainement une des plus curieuses de la période romane, et

quoique incomplète, car le couronnement n'existe plus, elle possède un grand caractère, tant par les belles proportions de ses étages que par sa puissante ornementation. A l'extérieur, elle comprend six étages successivement en retraite et à l'intérieur une coupole très élevée reposant sur un étage octogonal.

Il nous reste à décrire la façade ou plutôt à analyser ce grand bas-relief symbolique. Cette sorte de défi jeté aux iconoclastes est, paraît-il, un éloquent poème ; mais nous devons bien avouer que cette iconographie compliquée nous a laissé complètement froid, malgré notre grand désir d'en pénétrer la beauté. Nous n'y avons vu aucune ossature de la construction, aucune disposition harmonique dans la composition.

*Le vesica piscis* dans lequel le Christ préside aux phases célestes et terrestres est un beau morceau de sculpture ; mais pour comprendre cette grande scène, qui représente le jugement dernier, nous sommes heureux de recourir aux lumières de l'abbé Michou, qui nous explique le symbolisme de Saint-Pierre.

Il nous eût été sans doute plus aisé de suivre la grande quantité des admirateurs et de nous extasier nous aussi, mais nous tenons à manifester librement notre opinion. Nous trouvons donc que cette façade presque sans ouvertures, avec des divisions que rien ne motive, ce pignon décoré de baies aveugles, flanqué de deux clochetons en porte-à-faux sur les arcatures inférieures, laissent beaucoup à désirer et nous semblent bien surfaits.

Voici pour l'historique du monument ce qu'en dit M. Lièvre.

La cathédrale fut construite dès le commencement du XII<sup>e</sup> siècle (sa consécration eut lieu le 18 février 1128) par l'évêque Gérard et le chanoine Archambaud, qui ne conservèrent qu'une partie de l'église en croix grecque du XI<sup>e</sup> siècle, dont les quatre bras étaient couronnés d'une coupole.

Gérard ne put terminer son œuvre, à laquelle on travaillait encore en 1259. C'est ce que nous apprend une lettre adressée par Robert de Montbrun à saint Louis. L'évêque se plaint notamment que le comte ait défendu d'apporter des pierres, de l'eau, de la chaux, du sable et du bois pour les travaux de la cathédrale et qu'il ait même interdit l'entrée de la ville aux maîtres de l'œuvre. La partie alors en construction ne pouvait être que le clocher méridional.

La dernière restauration est due à M. Abadie, qui a par trop restauré, et qui s'est même cru obligé d'ajouter au bas de la façade deux cavaliers : saint Martin et saint Michel qui, paraît-il, n'y ont jamais eu leur place. On doit néanmoins reconnaître avec quel soin et quelle intelligence ont été exécutés ces travaux. La

partie ornementale est assez importante, le règne végétal y joue un grand rôle et se combine toujours avec l'appareil de la pierre. La mouluration et le décor des archivoltes y sont notamment d'une extrême élégance.

*Châteauneuf* est après Saint-Pierre une des plus intéressantes églises de l'Angoumois et remonte également au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle. Le portail central a une voussure très ornée, dont la clef porte l'agneau pascal entouré de deux anges. Au premier étage, dans l'arcature de droite, se trouve un cavalier fort mutilé d'ailleurs, et dans l'arcature opposée, un oculus avec mouluration. Au centre une haute fenêtre. Le couronnement du motif milieu est très élégant et le fronton, qui devient tangent à la grande arcature, est d'une excellente composition. On doit remarquer que l'ornementation, quoique très riche, n'est point prodiguée comme à Saint-Pierre et qu'elle se combine avec les nus et les vides.

L'intérieur comprend une nef et deux bas côtés.

Les voûtes reposent sur des piliers carrés, dans lesquels s'engagent les colonnes qui reçoivent la retombée des arcs-doubleaux sur des chapiteaux remarquablement composés et d'une exécution très délicate. La récente restauration a prouvé qu'il était possible de respecter et d'entretenir un monument sans le transformer; seules, les pierres détériorées ou brisées ont été remplacées, les chapiteaux ont été servilement copiés.

La statue équestre qui orne la façade a été l'objet de si longues discussions que nous osons à peine en parler tant nous craignons, nous aussi, d'en faire une longue description. Nous ne connaissons pas de sujet qui ait donné lieu à une polémique aussi ardente qu'intéressante. A coup sûr, le cheval de Troie que nous chantait le vieil Homère a moins fait de bruit. Ce motif de décoration, qu'on pourrait appeler les cavaliers de l'Ouest, se retrouve à Bordeaux, à Saintes, à Partenay, à Civray, à Aubeterre, etc. Il a donc eu son origine intentionnelle et n'est pas le résultat d'un caprice d'imagier.

Que représentent ces groupes statuaire qui semblent être un problème à résoudre? Les fondateurs de l'église, saint Martin, saint Georges, un cavalier de l'Apocalypse, l'Eglise triomphante, Charlemagne ou Constantin?

Cette dernière attribution semble devoir être acceptée jusqu'à nouvel ordre par la plupart des archéologues. Elle a d'ailleurs, pour elle, de sérieux arguments; d'abord une charte du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle découverte par l'abbé Grasilier à Saintes, ou le chevalier Guillaume David manifeste le désir d'être inhumé (*sub*

*Constantino de Roma*), ensuite la peinture mise au jour en 1858 à Poitiers, au temple Saint-Jean, par M. de Longuemar, où l'on déchiffre dans une inscription mutilée, placée au-dessous d'un cavalier analogue aux figurations sculptées, le fragment... *lantino* (*Constantino*).

M. l'abbé Arbellot a porté sur ce point la clarté habituelle qui caractérise ses travaux et a confirmé, par des documents tirés du Limousin, cette opinion que dans nos provinces de l'Ouest et du Centre, traditions et documents représentent le premier empereur chrétien Constantin, protecteur de l'église, comme renversant et foulant aux pieds de son cheval l'ennemi vaincu : le paganisme.

Tout récemment, nous avons remarqué, au Musée de la Société archéologique de Brive, un bas-relief représentant un cavalier analogue à ceux de la Charente. Il a environ 1<sup>m</sup>,50 de hauteur et a été découvert dans les ruines romaines d'Hydes. Le costume et le harnachement seuls diffèrent de ceux en question. Quoi d'étonnant que nos sculpteurs du XII<sup>e</sup> siècle, encore sous l'impression du grand monarque qui avait établi le christianisme dans les Gaules, ne se soient aussi inspirés de statues analogues.

Quel'on conteste maintenant l'allure et le costume, nous le voulons bien. Nos artistes du XII<sup>e</sup> siècle drapaient leurs personnages d'une façon assez barbare et sans aucune connaissance archéologique : ils habillaient aussi bien le Christ et les apôtres avec les manteaux à larges plis que le César romain. Ils n'hésitaient pas non plus à costumer les personnages suivant leur mode et en cela ils étaient bien plus logiques que nos grands maîtres : Lebrun, Coustou, Coissevox et autres, qui faisaient de nos rois les rivaux de César et d'Alexandre. Ne voyons nous pas aujourd'hui la statue de Napoléon I<sup>er</sup>, vêtu en Romain, couronner la colonne Vendôme, après avoir occupé la même place avec cette redingote grise qui fit le tour de l'Europe.

L'église de *Saint-Amand-de-Boixe*, dont la dédicace fut faite en 1170, peut rivaliser avec celle de Châteauneuf par ses dimensions et aussi par son caractère. Comme elle, sa façade est divisée en trois parties verticales, avec un très beau portail ; elle est pourtant moins riche, quoique la fenêtre du motif milieu soit flanquée de deux arcatures. Mais dans quel délabrement cette vieille construction de l'abbaye des Bénédictins est-elle tombée ? Du XII<sup>e</sup> siècle, il ne nous reste que la nef et la façade. Une coupole octogonale sur la croisée s'élève extérieurement, recouverte d'un clocher carré à deux étages. Les archivoltes sont ornées de

dents de scie et de marguerites, dans les chapiteaux et en maints endroits des animaux se jouent dans les feuillages de la façon la plus heureuse.

Le plan est caractérisé par la largeur excessive des transsepts, qui avaient à l'origine chacun deux chapelles, ce qui faisait que les cinq autels étaient orientés ; mais ce qui est surtout remarquable, ce sont les peintures de la crypte, hélas bien détériorées. M. Lameire les a reproduites avec un réel talent et le pinceau du maître nous fait voir, entre autres fresques, la naissance du Christ et la Cène.

*Saint-Barthélemy de Confolens* est surtout remarquable par sa coupole octogonale et par son plan qui, avant les nombreuses modifications qu'il a subies, était une croix grecque. La coupole est extérieurement figurée par un clocher carré avec une charpente à quatre versants dont le poinçon a peu de hauteur. La façade est des plus simples et ne comporte d'autre ornementation qu'un bandeau horizontal placé au-dessus de la porte, renfermant au centre l'agneau pascal ayant à ses côtés, dans deux autres panneaux quadrangulaires, un lion et un bœuf ailés, figures de saint Marc et de saint Paul.

La chapelle de *Montmoreau* est certainement un des monuments les plus coquets que nous remarquions en Angoumois. Il ne faut considérer que la partie romane et négliger cette construction ogivale qui lui sert de portique, afin de reporter toute l'intimité de son émotion sur cette petite coupole avec ses trois absides, ses fresques si remarquables et ses chapiteaux fouillés et délicats. Ce n'est point sans un certain plaisir que l'on voit les lobes de l'arcature inférieure de la porte d'entrée se terminer par des têtes de chimères ; l'idée est vraiment ingénieuse et bien trouvée, dans cette région qui cherchait à placer partout un ornement ou une composition symbolique, c'est presque là un travail d'orfèvre. Autour de l'église règnent des arcatures qui correspondent de l'intérieur à l'extérieur et feraient presque considérer le remplissage comme un accessoire.

Il semblera peut-être superflu, après les savantes études de M. l'abbé Lecler sur les lanternes des morts, de définir ici le caractère de ces édicules funéraires, qui étaient un pieux hommage rendu aux trépassés. Cette lumière suspendue au sommet de la colonne était, au milieu des tombes, comme la manifestation du souvenir des vivants, et aussi comme le symbole de cette clarté céleste qui veille sans cesse sur le monde, en attendant la résurrection.

A *Cellefrouin*, on remarque particulièrement combien l'archi-

ture du fanal avec son faisceau de huit colonnes et la pomme de pin qui le surmonte emprunte du caractère des grands édifices de la région. Sa hauteur totale est d'environ douze mètres, y compris les marches qui forment soubassement.

Ces monuments, qui tendent à disparaître, sont pourtant, dans nos régions du Centre et de l'Ouest, où ils se trouvent cantonnés, de bien curieux documents historiques. Ils offrent de grands éléments architectoniques et nous connaissons malheureusement certains audacieux pour lesquels cette considération est d'un faible poids et qui n'hésitent pas à renverser ces fanaux, parce qu'à leur intelligent avis ils sont fort inutiles.

La lanterne de Cellefrouin est des plus remarquables, aussi bien par son élégance que par ses grandes dimensions. Nous en reproduisons une vue que le burin de M. Sadoux a fort bien rendue.

*Pransac* possède aussi un fanal qui paraît remonter au <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle et qui consiste en une sorte de colonne unie coiffée d'un cône cylindrique. Elle n'a que 6<sup>m</sup>,50 de haut, soit environ la moitié de la précédente. La corniche est ornée de pointes de diamants et d'étoiles.

Ce sont les seuls monuments de ce genre que possède la Charente.

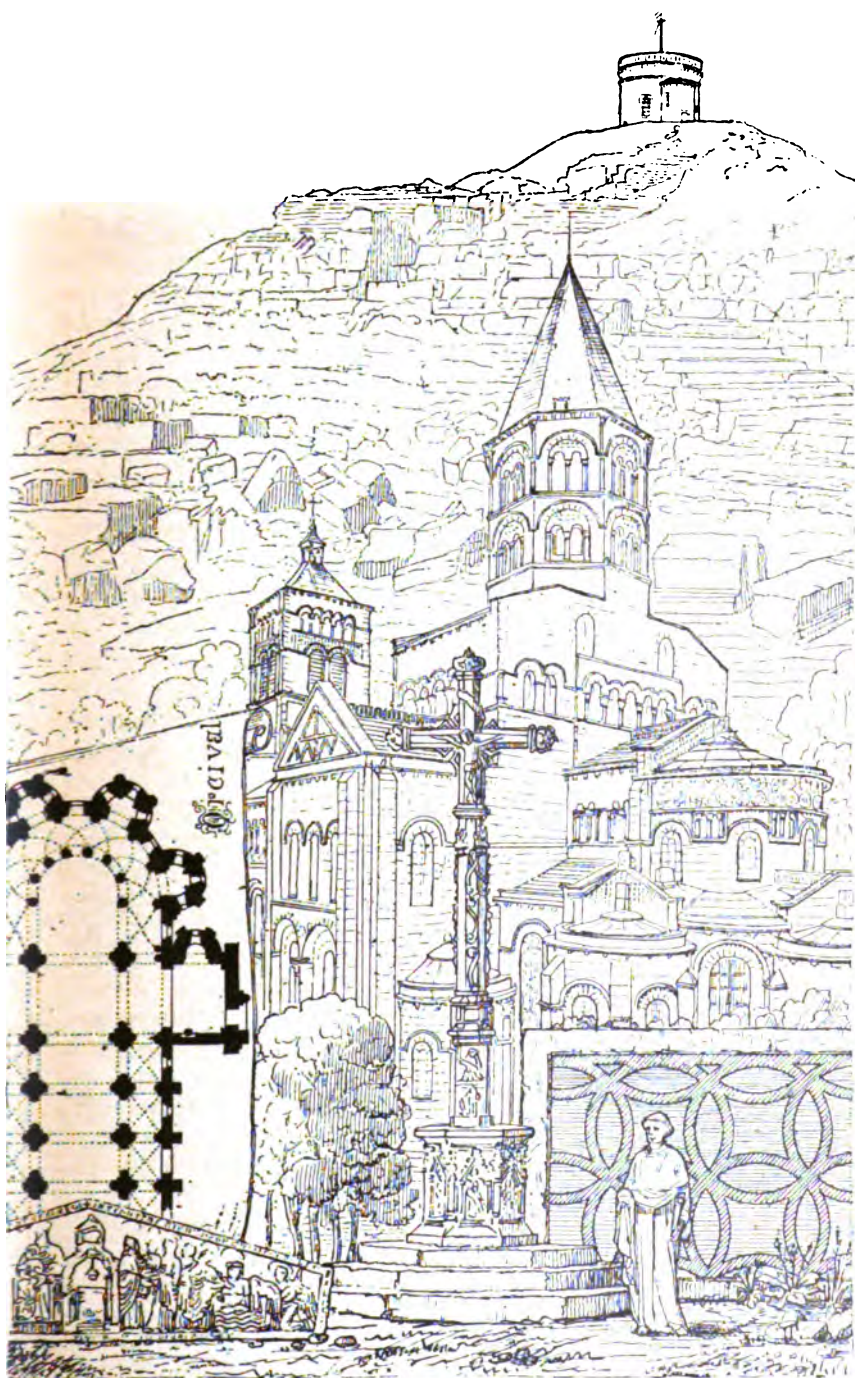
La Rochefoucauld et Verteuil nous offrent deux beaux spécimens de l'architecture civile dans la Charente.

Le château de *La Rochefoucauld* fut bâti de 1528 à 1538 par l'architecte Antoine Fontan. C'est à coup sûr un des plus beaux morceaux que nous possédions de la Renaissance française sous François I<sup>er</sup>. Le relevé que nous en offre M. Moinneau doit être pris en grande considération, si l'on songe au mauvais état du monument qui est appelé à disparaître bientôt si l'on continue à le délaisser de la sorte : fenêtres et portes sont vermoulues et brisées, et de longues crevasses où la pluie forme comme des ravins, auront bientôt raison de cette demeure seigneuriale dont les murs ont parfois deux mètres d'épaisseur. La toiture seule a été réparée et se silhouette avec ses tourelles de la façon la plus heureuse. La galerie intérieure est des plus remarquables, ainsi que le grand escalier.

Le château de *Verteuil* est moins riche, mais d'un aspect peut-être plus grandiose. Il fut bâti pour la famille de La Rochefoucauld en 1459, et eut successivement pour hôtes : François I<sup>er</sup>, Charles-Quint et Louis XIII.

Avec ses grandes terrasses, ses trois tours et son grand donjon, on ne peut s'empêcher de lui reconnaître de belles allures et un puissant caractère.







## AUVERGNE

FRONTISPICE. — Croix en lave à Royat. — Abside de Notre-Dame-du-Port à Clermont. — Linteau de la porte sud de Notre-Dame-du-Port. — Plan de l'église d'Orcival. — Ruines romaines sur le Puy-de-Dôme. — Décoration lithochrome (mosaïque).

L'Ecole auvergnate, avec Clermont pour foyer, s'étend à l'Est jusqu'à l'Ecole provençale, au Nord jusqu'à Roanne, La Palisse, Ebreuil et Menat ; à l'Ouest, jusqu'à Chambon, Felletin, Ussel, Mauriac et Figeac ; au Sud, jusqu'à Conques, Espalion, Milhau et Le Vigan. Mais elle ne remplit pas avec tous ses caractères cette vaste étendue ; elle n'est complète que dans le rayon où se trouvent comprises Notre-Dame-du-Port, le type primordial, les églises d'Issoire, de Saint-Nectaire, d'Orcival, de Saint-Saturnin, de Saint-Amable de Riom (la nef), d'Ebreuil (la nef et le porche), de Mauriac, de Brioude, de Chamalières-sur-Loire et la cathédrale du Puy, ce dernier édifice restant toutefois empreint d'une forte originalité. Les ronds-points appliqués même aux églises de médiocre étendue, les chapelles rayonnantes, souvent au nombre de quatre, les voûtes latérales en demi-berceau, les tribunes basses éclairées parfois du côté de la grande nef par des arcs trilobés, les clochers octogonaux, invariablement à deux étages, élevés au milieu de la croisée sur un massif barlong, les marqueteries employées surtout pour les absides, les arcs triangulaires en forme de mître, la rareté de l'ogive, les colonnes engagées servant de contreforts, les grands modillons taillés de manière à rappeler des copeaux de menuisiers, etc., distinguent clairement l'Ecole auvergnate de toutes les autres et l'ont signalée une des premières à l'attention des archéologues (Anthyme SAINT-PAUL.)

Notre-Dame-du-Port à Clermont est certainement, avec Saint-Paul d'Issoire, le type le plus pur de l'architecture auvergnate ; fondée par saint Avit en 580, incendiée en 840, rétablie par saint Léger de 863 à 870, elle fut reconstruite au *xi*<sup>e</sup> siècle et tient son nom du voisinage d'un marché que l'on nommait l'Apport ou le Port.

L'intérieur de l'église comprend trois nefs, mais celle du milieu est de beaucoup la plus importante, les deux collatéraux se prolongent autour du sanctuaire dont le berceau, terminé en cul-de-four, est supporté par huit colonnes ; quatre chapelles demi-circulaires rayonnent vers l'autel ; deux chapelles absidales complètent le plan à l'est.

La croisée est surmontée d'une coupole reposant, non plus sur des pendentifs, mais bien sur des trompes.

Pour passer du plan carré à l'octogone irrégulier, la coupole commence d'abord par une seule pierre posée diagonalement dans chaque angle du carré formé par les quatre arcs doubleaux, et continue par un petit arc planté de même en diagonale pour former bientôt la naissance du côté de l'octogone.

Le narthex est défini par des arcatures basses au dessus desquelles se trouve la tribune à laquelle on accède par un escalier en spirale.

Une vaste crypte existe sous le chœur ; on y descend par deux escaliers qui s'ouvrent dans les bas-côtés. Des piliers cylindriques, trapus et d'un énorme diamètre, répondent aux colonnes du chœur et leur servent de base en quelque sorte : c'est là que se trouve l'image de la Vierge miraculeuse, dite *Vierge Noire*.

Ce qui caractérise surtout cette école, c'est la voûte en demi-berceau qui recouvre le *triforium* et qui s'élève jusqu'à la naissance de la voûte de la grande nef pour en supporter la poussée. L'étage inférieur est voûté en arête. Les piliers et les colonnes engagées, très sveltes, ont leurs chapiteaux d'une grande variété et alternent dans leur composition de l'ornementation végétale avec des scènes d'histoire. Les différentes figurations sont d'une exécution très large, car la lave, à cause de sa couleur, ne peut rendre un effet que traitée en larges surfaces, les ombres n'ayant pas une vigueur suffisante pour déterminer les nuances de détails délicats.

La porte méridionale de l'église est surmontée d'un large tympan sculpté représentant le Christ entre deux chérubins ayant chacun six ailes. Au dessous, sur le bandeau d'imposte, on voit d'un côté l'Adoration des Mages, de l'autre le Baptême de Jésus. Deux espèces de pendentifs accompagnent le tympan ; à droite paraît la Vierge couchée et deux anges soutenant le Sauveur nouveau-né ; à gauche, un évêque, peut-être saint Austremoine, recevant la crosse des mains d'un ange. Enfin, sur les pieds-droits de la porte sont sculptées deux grandes figures de saints dont les noms sont devenus illisibles. Tous ces bas-reliefs ont beaucoup souffert.

Si la façade de l'ouest n'offre aucun intérêt, il n'en est pas de même de celle de l'Est ou abside, qui est très richement décorée de mosaïques en pierre de couleurs variées figurant des losanges, des étoiles et autres figures géométriques.

Le clocher du transept présente à lui seul un des caractères bien tranché de l'École auvergnate. L'architecte était, sans doute, payé pour craindre la poussée des voûtes, aussi sa crainte pour la coupole motivait un excès de prudence. Nous l'avons vu étayer pour ainsi dire le berceau de la grande nef : il soutient

maintenant la coupole ; pour cela il supprime sur le transept l'étage du *triforium*, mais exhaussant sa voûte en quart de cercle, il remonte saisir la coupole au Nord et au Sud, car déjà la nef d'un côté, le sanctuaire de l'autre lui rendent ce service.

Sous la coupole de Sainte-Sophie, dit Viollet-le-Duc, comme sous celle de Notre-Dame-du-Port, à Clermont, nous voyons les murs latéraux percés d'arcatures. A Sainte-Sophie, ce motif est une ordonnance d'architecture d'une grande richesse ; à Notre-Dame-du-Port, ce sont trois modestes arcatures supportées par deux petites colonnes.

Au fond, le principe est le même et il faut dire, à la louange de l'architecte auvergnat, que tout en s'inspirant du principe de construction d'un édifice immense, il a su l'approprier à l'échelle de sa modeste église et ne pas reproduire en petit des formes convenables à une vaste construction.

L'Auvergne était fort avancée comme constructions ; elle procédait de l'influence romaine, dont elle subit le joug malgré la révolte glorieuse dont l'immortel Vercingétorix fut le héros. Sa méthode était raisonnée, et au lieu de copier servilement la coupole à pendentifs dont elle ignorait la structure et comme le mécanisme, elle préféra la superposition par consoles successives.

On doit néanmoins constater combien l'influence byzantine qui créa Saint-Front eut d'échos en Auvergne et dans tout le centre de la France.

Voyons maintenant à *Saint-Nectaire* une autre belle manifestation de l'Ecole auvergnate. Le système d'architecture est le même qu'à Notre-Dame-du-Port et à Saint-Paul-d'Issoire, sa rivale, dont le narthex, surmonté d'une tribune, est séparé de la nef par un mur percé de trois ouvertures.

Il n'y a point de crypte ou du moins elle n'a pas été mise à jour ; les chapelles rayonnantes du sanctuaire sont au nombre de trois, nombre assez rare dans les églises de l'Auvergne, et qui semblerait dénoter son antériorité par rapport aux autres monuments du pays.

Les deux clochers qui se trouvent sur la façade ne doivent pas être confondus avec le reste de la construction. Ce sont deux récentes monstruosité qui déparent cette belle église et, lui enlevant tout son caractère, en font souhaiter la démolition immédiate.

Le transept semble, au point de vue de sa sculpture, séparer deux époques. La nef comporte des chapiteaux à feuillages et même parfois des corbeilles épanelées, surmontées d'un fort tailloir ; au pourtour du sanctuaire, au contraire, la sculpture est très

étudiée. Les chapiteaux très larges permettent une décoration assez importante, aussi voit-on différentes scènes du Nouveau Testament et de l'Apocalypse. Sur l'un d'eux, saint Nectaire ressuscite Branduel, un des seigneurs les plus importants de l'Auvergne. « Saint Nectaire est figuré en bas du chapiteau ; il présente la croix au mort posé sur une civière ; au-dessus de lui est une église d'un grand intérêt qui semble être la représentation de l'église elle-même. On peut y observer que les tours font défaut à l'occident et que la façade est inachevée. La coupole sur la croisée se silhouette par un clocher peu élevé. Un autre sujet assez curieux, c'est le Christ entouré des saints, dont chacun met à ses pieds une petite église, le Christ semble en choisir une. Elles sont toutes, au reste, si mal exécutées qu'il faut renoncer à tirer quelque renseignement de leur forme.

» Le badigeon de Saint-Nectaire mérite qu'on le cite, car, chose étrange, à force de barbarie, le barbouilleur a fait une restauration presque intelligente. Les figures, les ornements, les fonds, tout cela est peint de couleurs différentes, et malgré les méprises et la maladresse de l'ouvrier, malgré la mauvaise préparation des couleurs, de loin l'effet n'est point désagréable et ma première impression fut de croire qu'on n'avait fait que raviver les teintes primitives. » (P. MÉRIMÉE.)

La position de l'église sur un des versants du mont Cornadore contribue à lui donner cette physionomie souriante et coquette qui caractérise la dernière demeure de saint Austremoine. Quoiqu'il soit ici hors de propos de parler d'orfèvrerie, nous ne pouvons nous empêcher de signaler le buste de sainte Baudile, constitué par une ossature en bois revêtue de lamelles de cuivre repoussé, rehaussé de gemmes et de pierres précieuses. Les yeux de ce buste, qui est de grandeur naturelle, sont en émail et acquièrent par leur fixité une grande importance. Aussi bien dans la coiffure que dans les plis des vêtements qui recouvrent la poitrine, on ne peut s'empêcher de reconnaître l'influence byzantine.

On pourrait hardiment affirmer que le sanctuaire de l'église d'*Orcival*, avec ses quatre chapelles rayonnantes, sa crypte et ses chapiteaux, est identique à celui de Notre-Dame-du-Port.

Les façades des transsepts ont deux étages surmontés d'un pignon dans lequel se dessine une croix en relief garnie de mosaïques. Au-dessous sont deux baies à hauteur du triforium, et à l'étage inférieur, dans l'axe de la coupole, une colonne engagée qui supporte les retombées de deux arcatures. Correspondant avec les quatre travées intérieures se trouvent, sur les

faces latérales de la nef, quatre arcatures en plein cintre, surmontées de baies trinitaires. Quoique le narthex ait en plan une grande importance, il n'est accusé au-dehors que par un mur plein et la façade en pignon n'est point surmontée de clochers.

La porte latérale sud est recouverte de peaux, sans doute des peaux d'ours, car Orcival dérivant de *ursi vallis*, vallée de l'ours, on peut supposer que la dépouille de ces animaux était fixée aux portes de l'église en signe de gratitude, usage que l'on a conservé de nos jours pour certains animaux nuisibles et dangereux. Sur ces peaux sont appliquées des pentures en fer forgé d'un travail très remarquable.

L'église de *Manglieu*, fondée par saint Genès, remonte au <sup>vii</sup><sup>e</sup> siècle et faisait alors partie d'une abbaye de bénédictins. Elle ne présente point l'unité des précédentes, par suite des restaurations qui furent exécutées au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle ; on remarque notamment que les fenêtres latérales sont garnies de découpures ogivales. Par contre le porche est un des plus complets que nous offre l'architecture auvergnate. La tribune, placée au dessus du narthex, a un caractère monumental grandiose et sévère. Sa décoration large et simple, l'élévation de ses voûtes, son étendue qui occupe tout l'intérieur du massif rappellent les traditions trop négligées au moyen-âge de la belle architecture romaine.

*Saint-Saturnin*, quoique possédant aussi son clocher sur la croisée et une crypte, a des proportions plus modestes par le fait de la suppression du narthex et des chapelles rayonnantes.

Nous voudrions dire quelques mots de l'église fortifiée de Royat qui s'élève dans un ravissant nid de verdure, au milieu du paysage le plus enchanteur, mais nous n'avons de cette charmante localité que la croix en lave du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle dite *Croix des apôtres*, sur laquelle on lit l'inscription suivante en caractères gothiques : *Et Iveyrt fit faire cette croix l'an mil CCCCLXXX et VI.* « Les figures des douze apôtres sont sculptées sur le montant principal entre quatre petits contreforts. Sur les surfaces des socles, dans de petites niches, on remarque huit figurines probablement de prophètes. » Le montant est couronné d'une sorte de rosace reliant les bras. Dans l'un des tympanes de cette rosace est sculptée la figure du Christ en croix entre la Vierge et saint Jean. L'autre face représente la Vierge portant l'Enfant Jésus.

Après Royat, nous avons les relevés des ruines romaines découvertes en 1873 sur le sommet du Puy-de-Dôme, à la suite des travaux exécutés pour installer l'observatoire météorologique où M. Plumandon fait aujourd'hui de si intéressantes recherches. La construction romaine est dégagée sur une longueur d'environ quatre-vingt mètres et a permis à M. Bruyère de restituer le plan

général du monument, qui comprenait plusieurs grandes salles et un escalier conduisant à une crypte. Les matériaux sont de grandes dimensions et font parement des deux côtés avec une hauteur d'assise de 0<sup>m</sup>,80 environ. Le mortier n'avait point été employé pour relier les différentes pierres, seuls des harpons en bronze et en fer réunissaient ces énormes blocs de lave. L'on se rend difficilement compte du grand travail motivé pour l'ascension de ces matériaux qui n'étaient point extraits sur place, comme on serait tenté de le croire.

Le Puy-de-Dôme est en effet constitué par une variété de trachyte terreuse assez tendre, à la laquelle on a donné le nom de *domite*. Cette roche semble avoir une origine plus ancienne que les volcans et on doit la rattacher aux laves trachytiques du Mont-Dore. Le Puy-de-Dôme n'a pas de cratère à son sommet et ne présente pas de scories. Il a dû être soulevé en masse par l'expansion de la force volcanique qui a fini par se faire jour autour de sa base.

La situation du Puy-de-Dôme, avec son altitude de 1,463 mètres, était faite pour séduire les légions romaines ; aussi y élevèrent-elles un temple à Mercure : c'était d'ailleurs un point d'observation remarquable. L'édifice a dû être richement décoré ; car on a trouvé au milieu des ruines des fragments de marbre pour placages, des bas-reliefs et des statues brisées. De nombreuses poteries, des armes et des monnaies y ont été recueillies, ainsi que l'inscription suivante : NUM. AUG. ET DEO MERCURI DUMIATI MATUTINIUS VICTORINUS, etc., qui peut se traduire ainsi : Temple élevé par Matutinus Victorinus à la divinité d'Auguste et au dieu Mercure Domien.

## LIMOUSIN

FRONTISPICE. — 1. Plan de Saint-Bonnet-la-Rivière (Corrèze). — 2. Plan de l'église d'Obazine. — 3. Plan de l'église de Châteauponsac. — 4. Plan de l'église de Saint-Robert. — Clochers de Saint-Léonard, — de La Souterraine, — de Saint-Michel de Limoges. — Façades de l'église du Dorat, — de l'église de Saint-Junien. — Vierge du tombeau de saint Junien, bas-relief.

L'histoire des arts et les annales de l'industrie moderne attestent suffisamment la merveilleuse aptitude du Limousin aux travaux d'orfèvrerie, d'émaillerie et de céramique. Cette aptitude que personne n'a jamais contestée, aurait déjà dû donner à réfléchir à ceux qui parlent étourdiment de Béotie à propos de Limousin. Mais que va-t-on dire si nous parvenons à montrer qu'à une époque où l'art de bâtir était d'une pratique bien plus







simple qu'aujourd'hui et où l'on manquait de modèles, les Limousins ont su construire des monuments à la fois originaux comme conception et irréprochables comme goût?

Vers 1834, M. de Caumont, en commençant à faire connaître l'art du moyen-âge, traçait sur une carte, pour le <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle, des régions monumentales qu'il appelait *écoles*. Il y avait l'école ligérine, l'école poitevine, l'école périgourdine, etc.; mais le Limousin ne comptait pas.

Viollet-le-Duc ne s'en est point non plus préoccupé.

Pour lui, le Limousin subit l'influence poitevine tout au moins jusqu'à Tulle et Brive; le reste de la Corrèze appartient à l'Auvergne.

Nous parcourions pour la première fois les départements du Centre et de l'Ouest bien pénétré des théories de Viollet-le-Duc, et de bonne foi nous nous promettions de trouver du roman poitevin depuis l'Océan jusqu'au-delà des rives du Cher et de la Corrèze. A Montmorillon, nous fûmes étonné de ne le découvrir qu'à moitié; au Dorat, nous n'en vîmes plus du tout; à Limoges et à Saint-Junien, nos théories étaient bouleversées. Nous reconnûmes que les monuments que nous avions sous les yeux n'étaient ni poitevins, ni languedociens, ni périgourdins, ni auvergnats, mais limousins.

L'école limousine a sa place bien à elle dans la géographie de l'art roman, et nous lui reconnaissons une autonomie au moins égale à celle de ses voisines. Si elle a reçu d'elles, il n'est pas certain qu'elle ne leur ait pas donné à son tour, et sur ce point d'ailleurs, sa situation est celle des autres écoles les mieux caractérisées, qui ont en partie vécu de transmissions réciproques.

L'architecte limousin du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle avait sa manière à lui de disposer son édifice. Comme en Poitou et en Auvergne, les églises limousines ont des bas-côtés, mais ils sont relativement élevés, et les proportions générales des nefs sont plus hardies. Ces églises admettent le chevet plat, comme aux Salles-Lavauguyon, à Saint-Yrieix, à Saint-Junien, et l'immense chevet plat de la cathédrale de Poitiers est dû à une influence limousine. Quand il y a des absides, elles sont polygonales plus souvent que dans les autres écoles.

Les grandes églises limousines ont assez souvent deux tours, l'une sur la façade, l'autre sur la croisée. Le clocher limousin suffirait seul à constituer l'originalité de l'école romane. Avec ses quatre grands pignons appliqués sur les faces principales, de manière à recevoir quatre des arêtes de la partie octogonale supérieure, avec ses quatre pignons et même sans eux, comme aux

trois clochers de Limoges, par la manière dont il est tourné et par les longs tourillons qui flanquent les angles placés en diagonale, ce clocher limousin ne ressemble à rien de ce qui s'est fait en France aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles.

Les Limousins ne paraissent pas avoir eu une grande affection pour la sculpture d'ornement; quand ils s'y sont adonnés, ils l'ont fait sans mesure; mais le plus souvent leurs archivoltes et leurs chapiteaux sont ou simples ou complètement nus. Je ne pense pas non plus qu'ils se soient, quoique excellents ciseleurs, distingués dans la grande sculpture; dans tous les cas leurs œuvres en ce genre ne semblent ni assez nombreuses ni assez liées entre elles pour constituer une école spéciale de sculpture. (Anthyme SAINT-PAUL).

Pour bien définir notre architecture aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, il faudrait nécessairement délimiter la province du Limousin ou mieux en faire l'histoire, mais le temps nous manque dans ce rapide aperçu. Nous nous contenterons de prendre les limites du *Pagus Lemovicinus* suivant les indications de M. Deloche, car on admet généralement que l'étendue des anciens *pagi* est déterminée par celle des anciens diocèses: « En prenant les circonscriptions ecclésiastiques telles qu'elles existaient avant le concordat de 1801, on obtient assez exactement, dit M. Guérard, les divisions ecclésiastiques des premiers âges, et par conséquent les divisions civiles de la Gaule romaine et de la Gaule des Francs. » Néanmoins, sous les Carolingiens, le *Pagus Lemovicinus* s'étendait de plusieurs côtés au-delà des limites du territoire diocésain.

Les pouillés des diocèses de Limoges et de Tulle, ce dernier détaché du précédent en 1317; le journal de la tournée de l'archevêque Simon de 1285 à 1290, sont autant de documents précieux, qui délimitent le Limousin d'une façon positive, et qui permettent en résumé de lui attribuer la Creuse (1), la Haute-Vienne et la Corrèze, avec les territoires de Nontron, de Confolens et de Combraille. Le détail minutieux en est facile à suivre dans la carte de M. Deloche. Maintenant que nous savons sommairement ce qu'était le Limousin, voyons quels sont les principaux monuments qui lui appartiennent.

(1) La Marche (Creuse) ne commença à être distinguée du Limousin proprement dit que sous le règne de Charles III, qui la donna, à titre de comté, à un de ses favoris nommé Bozon. Le nom de Marche n'indique pas une distinction de peuple à peuple; il vient de l'usage où l'on était d'employer ce mot pour désigner les frontières d'un pays quelconque et dans ce cas celles entre la France et l'Aquitaine.

*Saint-Pierre du Dorat* est, assurément, une des plus importantes églises du Limousin et aussi une de celles qui ont le plus d'unité. Elle a avec Bénévent, Saint-Junien et Chambon de grands points de ressemblance.

Son plan est une croix latine mesurant, dans sa longueur, environ 75 mètres. Il y a deux coupoles sur pendentifs : celle sous la croisée est octogonale avec ses angles dans la direction des axes, celle du narthex ou de l'entrée est circulaire. Les bas-côtés, assez étroits vers l'entrée, s'élargissent à mesure qu'ils approchent du chœur, autour duquel ils forment un déambuloire élevé de quelques marches au-dessus du transept. Outre les deux chapelles absidales demi-circulaires, il y a trois autres chapelles rayonnant dans le sanctuaire, lequel, voûté en cul-de-four, repose sur des colonnes élégantes. Les chapiteaux sont tantôt des feuillages, tantôt des animaux, mais ils sont exécutés très simplement, sans recherche aucune et pleins de naïveté.

La déclivité du terrain motive, à l'entrée, un escalier intérieur descendant d'environ trois mètres, tandis que l'autre porte, celle du transept Nord a, au contraire, trois marches ascendantes. Cette inclinaison très forte vers l'Est, laisse, comme à Saintes, l'abside très élevée et provoque la construction d'une église inférieure ou concession.

« Sous le sanctuaire tout entier règne une crypte d'une admirable conservation. Le temps et les hommes n'ont rien changé à ses dispositions primitives. Elle existe fraîche et entière comme au premier jour. Deux grands escaliers donnent accès chacun à l'extrémité d'une nef semi-circulaire percée de trois chapelles qui prennent jour au dehors. Cette nef collatérale contourne un sanctuaire dont la voûte est portée par quatre légères colonnes mono-cylindriques. Là s'élève l'autel ancien et sa curieuse piscine. Cette piscine, rare et précieux exemple d'un ancien usage liturgique, est au côté de l'épître de l'autel, dont elle n'atteint pas la hauteur. »

Les corps de saint Israël et de saint Théobald, qui reposaient dans le cimetière de la ville du Dorat, furent levés de terre et transportés en grande solennité, le 27 janvier 1130, dans l'église collégiale de Saint-Pierre, qui fut appelée depuis ce moment le sépulcre.

Pierre Robert, mort en 1658, nous dit : « Dans icelle chapelle reposent les corps précieux desdits saints Israël et Théobald qui sont élevés dans deux tombeaux en pierre de grison, aux deux côtés dudit autel. »

Ces sarcophages se voient aujourd'hui dans la chapelle absi-

dale Sud ; ils sont l'œuvre du tailleur de pierre Legros (Crassus). Les ossements sont déposés dans deux chasses-reliquaires de chaque côté du maître autel.

« La façade occidentale du pied de la croix est la seule partie de l'édifice qui ne soit pas achevée. C'est la base d'une tour carrée, massive, à ornementation sobre et sévère, variant de l'un à l'autre de ses trois étages, dont le second est assez élevé pour atteindre l'arête supérieure de la toiture de la nef. A défaut de la flèche de pierre qui devait la terminer et qui se marierait si bien avec le clocher central, cette tour est couverte d'une pyramide quadrangulaire en charpente plaquée d'ardoises, et surmontée d'une lanterne évidée ». (Mgr ROUGERIE.)

L'étage inférieur, large de vingt-sept mètres y compris les deux contreforts, est orné suivant l'usage d'une porte monumentale que divise en deux baies à lancettes une colonne formée par quatre demi-cylindres engagés sur un prisme.

L'arcade qui enferme le tympan est à quatre voussures concentriques, portées sur des pilastres ménagés dans l'épaisseur de la muraille et disposés en retraite les uns sur les autres. Chacun des angles rentrants est cantonné d'une colonnette ronde. Deux longues et profondes embrasures de fenêtres sont ménagées de chaque côté du portail.

Sur ce premier étage se dessine en retraite la base de la grande tour carrée ; à droite et à gauche, deux campaniles élégants formés d'une pyramide soutenue par huit colonnes cylindriques.

Il est une légende au Dorat qui attribue l'inachèvement de ce clocher à la mort de l'architecte, qui serait tombé de l'échafaudage en marchant sur une planche mise en bascule par un ouvrier dévoué aux intérêts d'une ville voisine. Il y a donc eu, on le voit, depuis longtemps des rivalités de clochers.

La chapelle de la Vierge est extérieurement surmontée d'une tour fortifiée du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle avec échanguettes et meurtrières ; l'église tout entière fut d'ailleurs mise en état de défense à cette époque, et le dessus des collatéraux fut recouvert d'un dallage avec créneaux en avant. La position de Saint-Pierre, sur les remparts de l'ancienne capitale de la Basse-Marche, motiva en 1430, lors de la domination anglaise, ce cumul de forteresse et d'église.

L'ange placé sur la flèche de la croisée ne mesure pas moins de deux mètres de haut, il est en cuivre repoussé et passe pour une de nos plus belles pièces d'orfèvrerie limousine du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle.

Selon les chroniqueurs, ce fut Aubert, chanoine de Limoges, qui, vers l'an 1026, fonda une abbaye à Segundeletas. Il y fit

bientôt transporter d'Italie les reliques de saint Barthélémy qui se trouvaient à Bénévent, et sans doute pour que le saint se consolât d'être si brusquement dépaycé, l'évêque qui consacra l'église voulut que, comme marque de bienvenue et de bon accueil, on donnât à son nouveau séjour le nom de son ancienne résidence, la voisine de Naples.

*Bénévent* remplaça donc Segundeletas.

Il ne reste plus de cette fondation que l'église du xii<sup>e</sup> siècle, qui a une grande ressemblance avec celle du Dorat ; mais pourquoi donc cette restauration ou plutôt cette introduction d'une coupole apparente extérieurement ?

Cette dépense eut été mieux appliquée à des monuments qui tombent en ruine et là au moins on eut conservé, au lieu de détériorer.

Nous ne pouvons assez dire combien nous trouvons cette restauration critiquable ; elle aura peut-être néanmoins l'avantage de nous en éviter d'autres, et nous conserverons ainsi quelque chose des œuvres de nos pères, sans que l'influence officielle de la centralisation emploie nos ressources budgétaires à dénaturer l'histoire de notre pays, que nous voulons conserver intacte. En opérant de la sorte on enlève les caractères propres de l'œuvre, et cette expression toute locale du spiritualisme, qui, semblable à une lumière mystérieuse projette une clarté divine même sur la matière, se voit réduire à une sorte de formalisme conventionnel qui en fera bientôt un corps sans âme.

Sachez donc bien que nous préférons encore de beaucoup nos ruines à vos pastiches et à vos élucubrations. Si vous voulez restaurer, sachez au moins dans quel pays vous travaillez et ne vous imaginez pas surtout que nous soyons d'humeur à nous laisser envahir sans regimber. Nous avons un sol rude et ingrat, mais nous sommes travailleurs et fiers, et nous n'admettons pas l'impôt de l'ingérence, lorsqu'elle a pour résultat de faire litière de nos gloires provinciales et de nos souvenirs les plus chers.

A Bénévent comme au Dorat, la coupole sur la croisée est octogonale et celle sur le narthex demi-sphérique, mais l'intérieur du plan ne mesure plus en longueur que cinquante-cinq mètres.

Les chapelles rayonnantes, au nombre de trois, sont polygonales à l'intérieur et à l'extérieur, ainsi que les chapelles absidales. Les bas-côtés très étroits, voûtés en arête, se prolongent au pourtour du chœur. La porte d'entrée est fort remarquable ; nous l'avons reproduite dans l'*Art rétrospectif* (Louis Guibert et Jules Tixier). Elle offre les intéressants détails qui caractérisent notre architecture limousine.

A l'intérieur, les voûtes de la nef et par contre les doubleaux et les grands arcs qui supportent la coupole sont sensiblement ogivés, ce que nous remarquons assez généralement dans toutes les églises limousines ; d'ailleurs, l'ogive exista de tout temps et ne constitua pas une invention de la période ogivale proprement dite, mais bien son système.

Les chapiteaux de Bénévent sont la belle expression du granit, robustes et simples comme la flore dont purent s'inspirer les ornemanistes d'alors.

Grâces à Dieu, *Saint-Junien* est encore intact ; son église et son tombeau n'ont jusqu'à présent subi aucun remaniement.

Un ermitage fondé par saint Amand au <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècle, sur les bords de la Vienne, fut le point de départ et l'origine de la puissante abbaye de *Comodoliac*, qui devint plus tard l'industrielle cité de Saint-Junien. (L'abbé ARBELLOT).

« Le <sup>xi</sup><sup>e</sup> siècle vit s'ouvrir une ère importante pour l'architecture religieuse... L'église que saint Israël avait élevée à *Comodoliac* fut en partie démolie : on en construisit une nouvelle qui fut achevée vers la fin du <sup>xi</sup><sup>e</sup> siècle et consacrée sous le prévôt Ramnulphe II, par l'évêque de Périgueux, Raynaud, le 12 des calendes de novembre de l'année 1100, en l'honneur de l'apôtre saint André. » (Le P. BONAVENTURE).

L'étage inférieur de la façade semble être une copie de l'église du Dorat, la partie supérieure s'amincit rapidement en laissant de chaque côté deux pinacles surmontés de cônes élégants. Au-dessus, c'est-à-dire au quatrième étage, nous voyons apparaître le motif à pignons que nous retrouvons fréquemment en Limousin et qui, à Saint-Léonard surtout, a une grande importance. Le clocher est inachevé, et à l'endroit où devait commencer la flèche octogonale dont nous voyons parfaitement la naissance, se trouve une charpente recouverte d'ardoises.

Nous retrouvons à l'intérieur les deux coupoles qui existent au Dorat et à Bénévent.

Le plan en croix latine présente moins d'intérêt, il n'offre pas les chapelles absidales et les proportions qui, à première vue, décèlent une époque ; cela tient aux modifications importantes que lui fit subir, en 1230, le chanoine Ithier. Ce dernier allongea l'église de deux travées du côté Est, et termina le chœur par un mur droit percé de trois fenêtres surmontées d'une rose, en supprimant les chapelles absidales qui existaient sans doute. Le plan, qui mesure 65 mètres de long, se trouve ainsi divisé par le transept en deux parties presque équivalentes.



Le tombeau de Saint-Junien mériterait une longue description, et nous ne pouvons en faire une plus intéressante qu'en cédant la plume à Prosper Mérimée :

« Au milieu du chœur, derrière le maître-autel et fort maladroitement scellé à lui, on voit un tombeau en pierre calcaire très fine fort ornée de sculptures, qui, d'après la tradition, renferme les reliques de saint Junien. Trois des faces latérales du tombeau sont à découvert ; la quatrième est cachée par le maître-autel ; je ne sais si elle est aussi ornée que les autres. Le côté gauche du tombeau représente la Vierge dans un *vesica piscis*, entourée de rinceaux et d'arabesques byzantines d'une grande richesse et d'un beau travail. Sur ses genoux est l'Enfant Jésus debout et la main élevée pour bénir. Il y a de la grâce dans la position de la Vierge et dans l'ajustement de ses draperies qui, bien qu'un peu raides, ne manquent pas d'une certaine élégance. On remarque aux deux pointes du *vesica piscis*, deux anges, les mains élevées, dans des attitudes tellement forcées qu'on les prendrait, n'étaient leurs ailes, pour des bateleurs faisant le saut périlleux ; mais on sait que, dans les principes de la sculpture byzantine, l'important est de ne pas laisser de surface lisse ; la vérité des poses ne vient qu'après. Sur la face du tombeau opposée à celle-ci, vingt-quatre figurines dans des niches ornées représentent, je crois, les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse.

» Tous sont assis, mais chacun dans une attitude différente. Ils tiennent d'une main un instrument de musique à cordes, une espèce de guitare ou de vielle ; de l'autre quelque chose qui doit être une lampe. La dernière face du tombeau tournée vers l'Ouest présente le Christ entouré des attributs des évangélistes, etc...

» C'est avec peine que j'ai vu combien peu de soins on prend de ce magnifique tombeau. »

A *La Souterraine*, même portail qu'aux précédentes églises, accolé de deux clochetons. Le clocher sur le narthex, quoique inachevé, possède une grande légèreté. L'église est enfin dégagée des masures qui l'entouraient autrefois.

La Souterraine a été bâtie lentement, aussi chaque travée a un caractère qui lui est propre ; en commençant au porche avec le *xi<sup>e</sup>* siècle, nous arrivons au sanctuaire, au *xiii<sup>e</sup>*, faisant ainsi une véritable promenade archéologique. Là encore nous retrouvons nos deux coupoles, mais celle de la croisée est ovoïdale.

Si maintenant nous examinons *Chambon*, l'ancienne capitale du pays de Combraille, nous acquérons la certitude que si le clocher

n'était pas toujours couronné d'une flèche en pierre, c'était par suite de la volonté bien arrêtée du constructeur de la recouvrir d'une charpente. Le travail est en effet si important, qu'il consiste à lui seul un système et qu'il écarte l'idée d'un recouvrement en pierre. Aussi voyons-nous avec peine saper nos vieilles charpentes si élégantes et si légères, bien en harmonie avec l'édifice, pour y substituer dans nombre de cas de dispendieux et lourds couronnements. Signalons en passant le buste de sainte Valérie.

Nous aurions à visiter bien des églises du même genre que les précédentes, mais pour éviter des redites qui finiraient par être lassantes, nous allons nous occuper quelques instants des clochers limousins.

Le clocher de Brantôme semble être le prototype des clochers limousins; nous le laissons momentanément figurer en Périgord, par suite de la division de notre étude, bien que nous en reven-diquions l'origine.

Si Saint-Front est en effet le type de l'architecture périgourdine, son clocher est tellement dissemblable de celui qui nous occupe, qu'il n'y a pas à hésiter sur l'origine de Brantôme.

Pour le moment l'église de Saint-Léonard va nous fournir de remarquables éléments. Notons d'abord le baptistère placé sur le côté droit (nord de l'église), reposant sur huit colonnes intérieures avec des évidements qui correspondent aux entrecolonnements du mur de pourtour. Cela seul dénoterait la haute antiquité de l'église, si nous n'avions dans les chapiteaux et dans l'ordonnance générale les caractères de simplicité du *xi<sup>e</sup>* siècle. Le sanctuaire comprend sept chapelles à son pourtour; il est vrai qu'il n'y en a point aux transsepts et qu'elles semblent être remplacées par les deux premières, dont la déviation paraît rayonner vers le centre de la coupole sous la croisée. Celle du sud possède un autel en marbre blanc d'une grande valeur sculpturale. Les transsepts sont recouverts de coupoles en segments de sphères qu'il est intéressant de définir, à cause de leur rareté. Cette voûte est une partie détachée d'une sphère par quatre plans sécants verticaux, perpendiculaires les uns aux autres; les retombées ou mieux la naissance inférieure des pendentifs se trouvent sur un même plan horizontal, lorsque la base est un carré. Ils sont au contraire irréguliers si le plan a ses côtés inégaux; mais ils ne sont point distincts de la partie en calotte et séparés d'elle par une moulure circulaire. La trace d'intersection est toujours circulaire et se raccorde avec l'arc inférieur qui la supporte.

La coupole de la croisée repose sur un tambour ayant une baie sur chacune des huit faces. Quatre des angles sont suivant les axes de la nef et des transepts. Le clocher a sa base assez intimement liée avec le baptistère pour qu'on puisse lui attribuer la même date, et comme à Saint-Martial de Limoges, aujourd'hui détruit, à Saint-Etienne de Limoges, à Lesterps, etc., qui ont plusieurs piliers à l'intérieur pour renforcer les arcades extérieures, Saint-Léonard a un fort pilier central qui reçoit les retombées de quatre voûtes d'arête. Au-dessus s'élèvent deux étages carrés percés de deux baies sur chaque face ; — le troisième est également carré, mais a ses murs moins épais avec une retraite assez considérable ; il comporte sur chaque face un pignon élançé. Or, nous dit Viollet-le-Duc, l'architecte du clocher de Saint-Léonard entreprit d'élever un beffroi octogone, en prenant comme point d'appui les quatre angles de tour et les quatre points des pignons couronnant les arcs percés à la base de ce beffroi, de manière à présenter quatre des angles de son octogone sur le milieu des quatre faces du carré. C'était là un parti tout nouveau, original, franc et parfaitement solide, car les angles de l'octogone ainsi plantés portaient plus directement sur les parties résistantes de la construction que si cet octogone eût été posé sur les faces parallèles aux faces du carré.

Il y a dans cette œuvre remarquable toutes les qualités que l'on se plaît à reconnaître dans la bonne architecture antique, et de plus une certaine finesse, un instinct des proportions qui tiennent à cette école d'architectes de nos provinces occidentales.

Nous retrouvons à Uzerche, à Saint-Junien et dans plusieurs autres églises du Limousin l'emploi du pignon comme intermédiaire entre le plan carré et le plan octogonal.

Un peu plus tard, à Limoges, ce problème est résolu d'une façon différente, mais qui n'est pas moins heureuse. A Saint-Etienne, à Saint-Pierre-du-Queyroix et à Saint-Michel-des-Lions, l'octogone surmonte le carré et a quatre de ses angles sur le milieu des quatre faces inférieures. Alors, sur les angles du carré laissés vides, se placent des tourelles circulaires ou polygonales qui s'élèvent jusqu'à la naissance de la flèche et qui sont elles-mêmes recouvertes de clochetons. A l'intérieur se trouvent des escaliers. Ces tourelles ont en outre l'avantage d'étayer le clocher et de lui servir en quelque sorte de contreforts.

Le plan de la partie inférieure du clocher de *Saint-Etienne* comprend à l'intérieur quatre robustes colonnes destinées à supporter les retraites successives des étages supérieurs. De la sorte il n'y a point de porte-à-faux. Malheureusement la flèche fut

abattue par la foudre en 1483, et ne fut point reconstruite, mais remplacée par une charpente plate recouverte de plomb, terminant trop brusquement ces quatre étages d'élégantes ouvertures géminées. Il n'en est point de même du clocher de *Saint-Michel*, construit en 1383 ; il est complet et a même un excédant décoratif en sa boule disproportionnée, qui donne la crainte d'une effroyable chute, tant elle paraît ne devoir sa stabilité qu'aux lois d'équilibre d'un bilboquet, qu'un incident peut facilement rompre. Mais à *Saint-Michel* on est habitué à ce genre d'émotion, et tellement habitué qu'on n'y prend pas garde ; témoin un pilier intérieur qui penche d'environ 0<sup>m</sup>,50 sur une hauteur de 8 mètres, et qui menace de s'écrouler un jour. Il peut rester ainsi des siècles, mais quel désespoir, quelle affliction dans la cité, si cet effondrement fatal se produisait pendant une cérémonie religieuse.

De *Saint-Pierre* nous ne citerons que le clocher, qui remonte au milieu du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle ; bien que moins élevé que celui de *Saint-Michel*, il a sur lui l'avantage de meilleures proportions. L'intérieur de l'église est aussi austrogothique que l'extérieur, et ce n'est pas peu dire. Seul le beau vitrail de Pénicaud, représentant la mort de la Vierge, nous dédommage de cette construction peu digne du culte catholique.

Bien différent est le moustier de *Saint-Yrieix*, érigé en collégiale en 1100. Quoiqu'il ait été construit à différentes époques, il est très important et d'un beau caractère ; sa nef unique se termine au sanctuaire en un plan carré. Dans toute la longueur de la nef, et comme pour remplacer les collatéraux, règnent de larges galeries à environ cinq mètres de hauteur. Les faisceaux des colonnes sont la plupart accouplés avec tailloir unique. Les chapiteaux ainsi que les corbelets sont la principale décoration de la nef. Notons l'espacement irrégulier de ces corbeaux, qui correspond au joint des dalles qu'ils supportent et qui sont de dimensions inégales.

Les arcs sont indépendants et sans liaisons avec les remplissages ; nous voulons dire par là que les claveaux sont extradossés, ce qui permet des tassements réguliers et donne aux arcs une plus grande élasticité.

Les proportions intérieures produisent un effet remarquable. Les voûtes sont bien en tiers point, mais cette formule a eu tellement de peine à s'implanter dans la région, que le monument conserve néanmoins une physionomie toute romane, empreinte de sévérité et de grandeur.

Nous sommes heureux, à ce propos, de citer l'impression du savant abbé Texier, qui fut, en Limousin, le promoteur infatigable et comme le créateur de nos études archéologiques : « Le style gothique et le style roman se fondent d'une manière heureuse dans la belle église de Saint-Yrieix. La porte méridionale en ogive est surmontée de fenêtres en plein cintre, moulures et ornements des deux époques s'y mêlent de la même manière; tout y annonce la transition. Au-dessus de cette porte, une statue drapée d'un manteau à plis symétriques est assise et bénit. A Saint-Yrieix on croit reconnaître une statue de Charlemagne; mais le nimbe croisé, les pieds nus, le costume et l'attitude prouvent que c'est une figure du Christ. Ces mots gravés sur le marchepied du siège : *Hic est vera remissio*, le prouvent aussi.

» Dieu seul peut faire entendre ce consolant appel. »

Le clocher, qui est assurément la partie la plus ancienne de l'édifice est surmonté d'une charpente, l'avant-dernier étage est décoré d'arcatures trilobées que nous rencontrons souvent en Limousin. La porte sud ainsi que les contreforts de l'abside sont couronnés de créniaux qui révèlent qu'au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle environ, le temple du Seigneur devint pour quelques instants une forteresse.

Obazine, célèbre abbaye de moines cisterciens, doit son origine à saint Etienne, qui fonda le couvent des hommes vers 1160. Non loin de là, à Coyroux, fut élevé un couvent de femmes. « On avait vu, dit l'abbé Poulbrière, des familles entières, hommes, femmes, enfants, s'enfermer dans ce cloître, d'autant plus recherché qu'il était plus austère; des dames illustres, des demoiselles de condition, quittaient chaque jour manoirs, domaines, palefrois, beaux habits, pour courir à la vie pénitente, où les rejoignaient, s'ils ne les avaient devancées, leurs flancés et leurs époux ». De là ce dicton populaire : « Qui a fille à Coyroux a gendre à Obazine. »

Moines blancs et moniales ne sont plus de mode et depuis longtemps déjà ont rejoint saint Etienne. De Coyroux, il reste quelques pans de murs, et d'Obazine le sanctuaire, le transept et deux travées de l'église; seuls quelques rares vestiges du cloître révèlent l'ancien couvent. La disposition des chapelles carrées sur le transept est des plus curieuses; elles sont au nombre de trois de chaque côté du sanctuaire, et sur la même ligne droite, c'est-à-dire sur le côté Est du transept qui, de ce fait, atteint une longueur inusitée. L'orientation paraît avoir motivé ce plan; de la sorte les religieux, dont le nombre fut considérable à certaines

époques, pouvaient, sans se mêler aux fidèles, auxquels était réservée la nef, suivre les offices dans les transepts et se retirer dans le monastère sans avoir été en contact avec le monde.

N'oublions pas de signaler la coupole octogonale sur la croisée et le tombeau de saint Etienne, qui se trouve dans le transept sud. Il se compose dans sa longueur de six ogives et dans sa largeur de deux arcades géminées reposant sur des colonnettes, avec un toit aigu divisé, sur chaque face, en six panneaux qui encadrent différentes scènes religieuses. Entre ces ogives et le toit se trouve un saint en pierre, sans doute saint Etienne, fort mutilé d'ailleurs. Ce travail est très beau et réclamerait quelque entretien, non pas à la façon du nettoyage à l'acide chlorhydrique dont il a été récemment victime, mais un rejointoiement et une grille de protection, et surtout l'interdiction à quiconque d'y toucher, fut-il curé de la paroisse ou marguillier de l'église.

« Le monastère autour duquel se forma la petite ville de *Beaulieu* fut fondée par saint Rodulphe, archevêque de Bourges, dans un obscur village du Limousin appelé *Vellinus*. En choisissant l'emplacement de la nouvelle maison religieuse sur ses propres domaines, à l'entrée d'une riantة vallée qu'arrosent les eaux de la Dordogne et qu'abritent au nord et au sud de hautes collines plantées de vignes et d'arbres fruitiers, le noble prélat lui imposa, à cause de la beauté du site, le nom de *Belluslocus*, d'où sont dérivés successivement *Belloc*, *Belluec*, dans l'idiome limousin *Bellec* ou *Bellé* et le moderne *BEAULIEU*. » (Cartulaire.)

Nous ne pouvons préciser les dates exactes de la construction de l'église qui appartient, comme certains documents en font foi, à la fin du *x<sup>e</sup>* et au *xii<sup>e</sup>* siècle.

Sauf le clocher de l'entrée, qui ne se trouve pas dans l'axe de la nef, nous retrouvons là tous les éléments architectoniques de la région ; pourtant l'école auvergnate se manifeste déjà dans les triforiums qui surmontent les collatéraux, mais là s'arrête cette influence.

Les chapelles rayonnantes et absidales sont circulaires, avec contreforts extérieurs.

Le portail latéral sud, qui est l'entrée principale, s'ouvre sur la deuxième travée ; il est épaulé par deux contreforts très saillants qui supportaient jadis un porche. Les côtés extérieurs de ces contreforts et les tympanes du portail sont couverts de sculptures représentant le Triomphe de la vérité, le Jugement dernier, la Fuite des démons, etc., Daniel dans la fosse aux lions, que nous avons déjà observé en plusieurs endroits à l'église d'Arnac.

Suivant l'abbé Texier, le pilier qui divise la porte en deux baies

représente les grands prophètes portant les évangélistes. Sur le tympan se déroule une grande page sculptée qui se divise en trois zones horizontales, d'inégales dimensions. A la partie inférieure, des monstres bizarres étalent leurs formes capricieuses et fantastiques.

*Saint-Martin de Brive* vit, en 585, si l'on en croit Grégoire de Tours, le sacre du duc Gondebaud, fils naturel de Clotaire I<sup>er</sup>, qui usurpait le titre de roi de France.

L'abside de l'église est certainement la partie la plus ancienne et aussi la plus intéressante ; les cinq chapelles qu'elle comporte ont leur axe parallèle à celui du sanctuaire. Il en est de même à *Châteauponsac*, mais avec des proportions différentes. Les deux bas-côtés de la nef avec leur voûte très élevée datent du XIII<sup>e</sup> siècle. Sur le transept sud, s'élève le clocher.

Signalons rapidement les plans très curieux de *Saint-Robert*, l'ancienne prévôté, dont il ne reste que le sanctuaire.

*Saint-Bonnet-la-Rivière* qui remonte au XII<sup>e</sup> siècle, bien que l'église ait un plan circulaire, peu adopté à cette époque, et qu'à l'extérieur elle simule une tour très basse. Dix colonnes intérieures supportaient jadis sa coupole, aujourd'hui occupée par un plafond. C'est bien là une imitation du Saint-Sépulcre, et nous ne saurions trop insister sur l'intérêt que présente cette chapelle dont le diamètre intérieur est d'environ 18 mètres. Voici un monument rare, où l'on pourrait utilement employer l'argent que l'on gaspille parfois, ne serait-ce qu'en lui enlevant son épais manteau de badigeon et en déblayant le sol intérieur.

*Saint-Thyrse de Châteauponsac* présente un caractère très franc et très original du XI<sup>e</sup> siècle ; la coupole sur la croisée est bien contrebutée, et les quatre colonnes de chaque côté du sanctuaire, en le séparant du collatéral minuscule, lui donnent cette coquetterie qui convient à une petite église. La partie entre le transept et l'élévation ouest a été reconstruite au XIV<sup>e</sup> siècle.

Nous voudrions citer bien d'autres monuments et dire quelques mots du *Chalard*, de *Vigeois*, de *Bourganeuf*, d'*Eymoutiers*, d'*Ussel* ; mais il nous faut être bref et signaler seulement les châteaux de *Turenne*, de *Châluset*, de *Pompadour*, de *Rochechouart*, et les ponts si intéressants de *Saint-Léonard*, de *Saint-Junien*, de *Saint-Etienne* et de *Saint-Martial* de Limoges.

Bien des lacunes, bien des imperfections existent dans ce travail sur le Limousin ; nous tâcherons de les combler plus tard par une étude d'ensemble sur cette province. Nous ne nous sommes point dissimulé pour le moment l'aridité et la difficulté de notre tâche. Cette modeste esquisse, qui nous a nécessité bien

des recherches, aura pourtant comme résultat, malgré tous ses défauts, de faire connaître quelques-uns de nos monuments, hélas ! trop inconnus et aussi de signaler combien l'on est généralement peu soucieux de leur conservation.

## PÉRIGORD

FRONTISPICE. — Vue de Saint-Front de Périgueux. — Clocher de Brantôme. — Plan de Saint-Avit-Sénieur. — Maisons Renaissance à Périgueux.

« L'École périgourdine occupe à peu près l'étendue du département actuel de la Dordogne. Son prototype, Saint-Front, de Périgueux, bâti de 984 à 1047, se compose de cinq énormes coupoles disposées en croix grecque (c'est-à-dire avec les quatre branches égales) ; il n'y a pas de bas-côtés et il n'y eut peut-être pas d'abside principale. Les églises dérivées de Saint-Front, et qui doivent beaucoup aux importations byzantines, sont pareillement dépourvues de bas-côtés, souvent d'absides, et couvertes par des séries de coupoles. Par imitation, les églises périgourdines voûtées en berceau n'ont pas non plus de bas-côtés, excepté deux ou trois, celles, par exemple, de Bussière-Badil et de Cadouin. L'école périgourdine, nous l'avons déjà dit, inaugura en Occident l'usage symétrique de l'ogive. » (Anthyme SAINT-PAUL.)

Il paraît singulier, au premier abord, de rencontrer en Aquitaine une architecture toute orientale, toute byzantine. On dit bien que la basilique de Périgueux est une copie de Saint-Marc de Venise, mais puisque l'église des Doges dérive elle-même de Sainte-Sophie et des Saints-Apôtres de Constantinople, ne serait-il pas plus juste de croire que nous devons la construction à une importation en droite ligne. D'ailleurs, est-il bien prouvé que Saint-Marc soit antérieur à Saint-Front. « Il est plus naturel, dit Quicherat, de considérer les deux églises comme sœurs engendrées par la même mère. »

Suivant un ancien manuscrit rédigé à la fin du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle, et reproduit par le père Labbe, ce fut en 976 que Frotaire fut envoyé par Hugues Capet comme évêque à Périgueux ; il dirigea son église pendant quatorze ans, six mois et trois jours. *Obiit autem anno D. 991, V idus decembris et sepultus est in basilica sancti Frontis. Hic episcopus cepit ædificare magnum monasterium S. Fr.*

Si la date de la construction de la basilique est à peu près établie par ce document et par plusieurs autres, il n'en est pas ainsi pour ce qui concerne l'implantation byzantine. Parmi les thèses qu'on peut soutenir avec quelques succès se place l'importation par une colonie vénitienne.





PL. IV.

PÉRIGORD



On sait qu'au *x<sup>e</sup>* siècle un comptoir de Vénitiens, nation alors maîtresse du trafic de l'Orient, s'établit à Limoges. Ces marchands ne pouvant franchir Gibraltar à cause des pirates des côtes d'Espagne et du Maroc abordaient à Aigues-Mortes et se dirigeaient par terre vers La Rochelle, en créant un grand entrepôt à Limoges, ville qu'ils connaissaient depuis longtemps par la réputation de ses orfèvres, et avec laquelle ils avaient dû avoir de nombreux rapports de ce fait, la patrie de saint Éloi ne leur étant pas inconnue. Partant de La Rochelle, ils remontaient les côtes de l'Océan et se rendaient en Angleterre, en Écosse, en Norwège, etc.

De leur séjour prolongé, Limoges conserva longtemps l'empreinte; cet esprit de négoce, qui est le fond de tout Limousin, n'en est-il pas un indice, et n'est-ce pas à eux que l'on est redevable aussi de l'origine des émaux que les Léonard Limosin, les Pénicaud, etc., transformèrent plus tard.

Quoi d'étonnant, puisque la route que nous venons de tracer était alors bien connue de l'Orient, qu'un architecte fît partie de l'une de ces caravanes; et de même que l'un d'eux s'était fixé à Venise, pourquoi n'en serait-il pas venu un autre à Périgueux, mandé par l'évêque Frotaire, qui récemment nommé au siège épiscopal devait tenir, comme bon nombre de ses successeurs, à illustrer son nom par la bâtisse.

Cette argumentation est contestable puisqu'elle est hypothèse, mais elle est admissible et logique.

N'oublions pas que le *ix<sup>e</sup>* et le *x<sup>e</sup>* siècles furent pour Constantinople, sous la dynastie macédonienne, la période la plus florissante, tandis que nous étions au contraire en Occident retombés dans des ténèbres où l'art n'était pas en grand honneur. Les architectes nationaux étaient donc rares et rien n'est moins surprenant que de voir Frotaire appeler à lui un homme qui avait cultivé et pratiqué l'architecture à Constantinople, et qui venant de très loin devait avoir une très grande réputation.

Donc l'architecte de Byzance se mit à l'œuvre, et sur les ruines de l'église latine du *iv<sup>e</sup>* siècle, éleva le monument en l'honneur du premier apôtre des Pétrocoriens, le compagnon de saint Georges de Velay.

Saint-Front n'est pas seulement remarquable par son plan, son système de coupoles sur pendentifs, il l'est aussi par la structure bien accusée de ses arcades à ogives.

L'ogive y est utilisée comme une résistance plus rationnelle que le plein cintre à la masse pesante des coupoles; l'on connaissait déjà les propriétés de cet arc, et il est inutile de retarder de deux siècles l'emploi de ce mode de construction. Il n'appartient pas

d'ailleurs seulement à Saint-Front, car nous le voyons bien avant dans l'architecture orientale.

Ce qui caractérise Saint-Front et lui donne immédiatement une physionomie, c'est l'ampleur de sa composition, la simplicité de ses lignes, et, faut-il le dire, l'étrangeté de son aspect. La croix grecque de son plan n'est interrompue que par quatre énormes piliers situés aux angles de la coupole centrale, et comme leur masse est considérable, ils ont été divisés à la partie inférieure par quatre échancrures qui sont en quelque sorte des passages. L'espace couvert est donc très vaste eu égard aux supports, ce qui leur donne une grande hardiesse, surtout lorsqu'on considère l'élévation des coupoles.

Les grands arcs qui se trouvent sous les pignons de chaque bras suffiraient à maintenir les voûtes, le mur ajouré qui le garnit n'étant qu'un remplissage, une clôture en un mot. Ces grands arcs doivent, en effet, être indépendants à cause des flexions qu'ils subissent lors de la construction, et ils n'auraient plus leur élasticité si l'arcature était maçonnée à ce moment.

C'est vers 1854, croyons-nous, que l'on commença la restauration de l'édifice. Les coupoles étaient alors recouvertes par une charpente en croix qui masquait extérieurement leur présence ; le bâtiment était dans le plus triste état.

M. Wigrin de Taillefer, dans ses *Antiquités de Vézère*, écrivait en 1826, que ce furent des dalles de pierre qui formèrent la couverture dans son entier ; et partout où le dos et les reins des voûtes ne sont pas obstrués par les décombres, on voit encore ces dalles à leur place. Ces décombres sous la toiture se composent de débris de tuiles, de platras, etc., qui s'élèvent presque partout de plusieurs pieds. La calotte de chaque coupole était recouverte de dalles comme le reste de l'édifice, et au sommet de chaque calotte était placé, en guise de lanterne, une espèce de cippe en pierre.

Tout ce désordre, tout ce gâchis a cessé, hâtons-nous de le dire, et sauf le clocher, l'église est aujourd'hui complètement et remarquablement réparée. Ce travail exceptionnel est l'œuvre de M. Abadie. L'édifice n'est pas tel qu'à son origine ; toutefois il ne pouvait être plus beau ni plus harmonieux. Le plan se lit bien à l'extérieur, et les coupoles avec leurs lanternons accolés de pinacles, présentent une bruisante silhouette, que la position de l'église sur un escarpement qui descend jusqu'à l'Isle rend encore plus pittoresque.

Le clocher de Saint-Front est de la même époque que l'église et la manière défectueuse dont il est construit dénote une grande inexpérience. Il se compose de quatre étages carrés successivement en retraite avec un couronnement en pomme de pin que supportent de nombreuses colonnes sur un plan circulaire.

Mais toutes ces retraites sont à l'intérieur en porte-à-faux, et Dieu sait par quel miracle ce campanile a pu braver les siècles. Comme tous les linteaux des ouvertures se brisaient par suite de ce faux aplomb, on a du les boucher en maçonnerie, ce qui constitue aujourd'hui une série de baies aveugles.

La calotte terminale a environ huit mètres de hauteur et sept de diamètre. « Elle est entièrement revêtue d'imbrications renversées ou d'écailles. Nous ne connaissons point d'exemple d'une aussi grande coupole, élevée à une telle hauteur sur de si frêles appuis; et cependant, combien sa mauvaise construction n'ajoute-t-elle pas à sa hardiesse. Malgré une exécution défectueuse et la bizarrerie de quelques détails d'ornementation, c'est une conception vraiment belle et originale que ce clocher de Saint-Front couronné à soixante mètres par une coupole. » (Félix DE VERNEILH.)

Avec des modifications importantes, nous retrouvons ce dispositif de clocher à Saintes et à Poitiers.

Le système de coupoles sur pendentifs mérite quelques mots d'explication; car si nous possédons des coupoles circulaires ou polygonales sur plan carré, leur mode de raccordement s'opère souvent par une trompe, un cul-de-four ou des voussures. Le mode sur pendentif, le plus élégant et aussi le plus rationnel, semble avoir été ignoré par nos architectes de l'époque, qui s'ingéniaient à garnir les angles du carré sur la croisée, sans pouvoir jamais résoudre parfaitement le problème. Seules les coupoles sur pendentifs procèdent de l'influence byzantine, ce qui permet de dire *a priori* que la coupole n'est byzantine que lorsqu'elle comporte des pendentifs.

Voici, en quelques mots, la définition de cette coupole.

Supposons d'abord un plan carré ayant une arcature sur chaque face, aux angles se trouvent donc quatre piliers. La section de ces piliers une fois déterminée par rapport à la charge et au coefficient de résistance des matériaux, nous imaginons une sphère virtuelle, ayant pour diamètre la diagonale de ce carré, en ayant soin de placer le centre de cette sphère sur la verticale qui passe par l'intersection des deux diagonales. Il arrive alors, si l'on ne considère que la moitié supérieure de la sphère, que les quatre angles du carré se trouvent en contact avec sa surface, tandis que les côtés sont sécants, jusqu'à ce que le diamètre de la section horizontale soit devenu égal au côté du carré. A ce moment, cette section horizontale est inscrite au carré, et si l'on établit une section au-dessus, on obtiendra un anneau fermé qui se tiendra en équilibre, une fois son dernier voussoir posé, sans qu'on ait besoin pour cela de continuer la sphère. A ce moment, les pendentifs se trouvent déterminés et ne sont autre chose que des onglets

sphériques ayant pour diamètre la diagonale du carré et se rejoignant pour former un anneau circulaire qui supporte la calotte. Tous les joints, aussi bien horizontaux que verticaux, doivent tendre au centre qui a engendré la sphère. Voilà quels sont les pendentifs byzantins. Nous les trouvons à Cahors, à Solignac, à Saint-Jean-de-Col, à Saint-Etienne de Périgueux, etc., églises qui sont supérieures à Saint-Front comme appareil. Nous devons, en effet, constater que si la basilique de Frotaire a servi de type à bien des constructions, elle n'était pas un modèle de stéréotomie. La date de son édification, l'inexpérience des constructeurs expliquent facilement certaines erreurs et les excusent en partie.

Les pendentifs ont, en effet, leurs assises horizontales comme une maçonnerie de gros œuvre, et chaque pierre fait successivement saillie, ce qui détermine un angle aigu à la partie supérieure et obtus à l'inférieure; il devrait y avoir de nombreuses épaufrures, mais les joints très épais éloignent ces accidents. Quoi qu'il en soit, cette méthode est condamnable.

Nous n'avons rien à dire de particulier de la coupole, qui est généralement en retraite de l'anneau mouluré des pendentifs. Pour nous résumer, disons que le pendentif a pour rayon la moitié de la diagonale du carré couvert, et que la coupole a pour génératrice un rayon égal à la moitié du côté de ce même carré.

Les quelques éléments de l'architecture du Périgord que nous venons d'analyser nous dispensent de détailler les autres églises de cette province dérivant de Saint-Front. Ce qui les distingue toutefois de leur modèle, c'est le plan qui devient basilical et à série de coupoles, comme à Saint-Etienne de Périgueux, Souillac, Boschaud, Trémolat, Brassac, Peaussac, Bourdeilles, Saint-Avit, Mareuil, etc.

Mais le style byzantin ne se contente pas des limites du Périgord; il va inspirer l'architecture romane qui se forme à ce moment, et exerce sur elle, en maints endroits, une grande influence. C'est à Cahors, à Angoulême, à Saint-Emilion, à Saintes, à Fontevrault, à Solignac que nous le retrouvons, mais avec une facture différente par suite de l'emploi de matériaux différents.

Saint-Avit-le-Seigneur présente dans ses trois coupoles une particularité qui mérite d'être signalée. Nous voulons parler des nervures qui découpent la calotte et se prolongent jusqu'à la naissance des pendentifs, d'ailleurs la calotte supérieure n'est autre que la sphère des pendentifs ayant la diagonale pour diamètre. Il n'y a pas une superposition sur l'anneau des pendentifs, mais bien continuité de leur courbe.

Le cas est assez rare pour être signalé. En outre des nervures

diagonales et des axes, les formerets sont également très distincts ; c'est, en somme, une coupole en segment de sphère et dont les nervures diagonales sont le pronostic de l'arc de cloître.

Les anciens chroniqueurs font remonter à 769 la fondation de l'abbaye de Brantôme, *Branstoma*, où Charlemagne aurait déposé les reliques de saint Sicaire. A peine si l'on trouve aujourd'hui quelques vestiges de cette époque. Notre-Dame, l'église actuelle, fut construite au *xii<sup>e</sup>* siècle, mais elle a été souvent remaniée depuis.

Toute l'attention de l'archéologue doit se reporter sur le clocher. C'est, en effet, le plus ancien édifice roman de ce genre que nous connaissions. Nous regrettons toutefois de ne pouvoir préciser la date de sa construction.

Sa base a d'ailleurs un appareil alterné et renferme des matériaux provenant de constructions carlovingiennes. Son implantation sur une roche élevée de dix mètres au-dessus du sol de l'église, séparée de celle-ci par un vide d'environ deux mètres, n'est pas la moindre curiosité ; le clocher gagne ainsi une hauteur considérable sans exiger les frais d'un soubassement. Au-dessous de cette roche et au niveau de l'église se trouve une grotte naturelle. L'étage inférieur du clocher est couvert par une coupole elliptique ; il n'y a pas d'autre division intérieure jusqu'au sommet de la flèche.

« Les piliers saillants qui reçoivent les retombées des grands arcs sont placés au milieu des côtés du carré, non dans les angles. Les grands arcs eux-mêmes, au lieu d'aller directement d'un pilier à l'autre, s'arrondissent selon le contour de la calotte et tiennent lieu de pendentifs. Enfin une voûte plate complète cette étrange combinaison en couvrant l'angle compris entre la coupole et les quatre coins du carré des gros murs. » (FÉLIX DE VERNEILH.)

Le premier étage a sur trois faces deux arcades divisées elles-mêmes en deux arcatures. L'étage au-dessus comprend un pignon qui, sur trois côtés du clocher, couronne également une baie circulaire et s'élance jusqu'au dessous de la corniche de la flèche carrée. La construction de cette partie de l'édifice est très ingénieusement étudiée, car à l'intérieur, pour ne pas avoir des retraites correspondant à celles de l'extérieur et qui seraient en porte à faux, on a employé une inclinaison qui forme un encorbellement sans poussées, semblable à une flèche à joints horizontaux. Les pignons servent alors à maintenir par leur poids la butée de la partie supérieure.

« Cette école étrangère et supérieure à celle de Périgueux ne devait pas s'arrêter en si beau chemin ; nous la voyons se développer de la manière la plus complète dans le clocher de Saint-Léonard, presque contemporain de celui de Brantôme. » (VIOLETT-LE-DUC.)

« En somme, il n'y a rien de byzantin dans cette tour de Brantôme ; elle est purement romane et l'on a employé un type de clo-

chers assez répandu dans le Nord-Ouest, notamment en Limousin, et qui ne manque pas de grâce ni de solidité. » (Félix DE VERNEILH.)

Les exemples de ce clocher sont assez nombreux en Limousin pour qu'il puisse en revendiquer la propriété artistique, et les liens qui unissaient Brantôme à cette province étaient d'ailleurs si grands qu'il faillit y être rattaché et voici en quelle circonstance :

A peine l'église était-elle achevée que Guy, vicomte de Limoges, la réclama à l'abbé Grimoard, évêque d'Angoulême. Ne pouvant obtenir cette concession par voie gracieuse, le bouillant vicomte fit saisir et enfermer à Limoges le prélat dont il ne pouvait avoir raison. Le moyen fit merveille : Guy obtint Brantôme et donna la liberté à son prisonnier, qui s'empressa d'aller conter à Rome les procédés du vicomte, lequel fut aussitôt mandé et jugé. On décréta que dès lors quiconque s'emparerait d'un évêque serait attaché par les pieds au cou de deux chevaux indomptés, déchiré et livré aux bêtes fauves.

Le vicomte rendit Brantôme et l'histoire rapporte que l'évêque et Guy revinrent chacun chez eux sans rancune, mais Brantôme ne fut pas inféodé au Limousin, malgré son clocher et malgré le vicomte Guy.

Périgueux possède, avec ses églises à coupoles, plusieurs maisons Renaissance d'un grand intérêt :

D'abord, dans la rue Limogeane, un groupe assez important de constructions avec grandes lucarnes, pilastres ornés et balustrades ; Une porte en pan coupé à l'angle de la rue Aiguillerie et de la rue Saint-Louis. On y lit sur la frise, entre autres inscriptions : *Memento mori. Domus constructio anno Dni 1518 favente altissimo.*

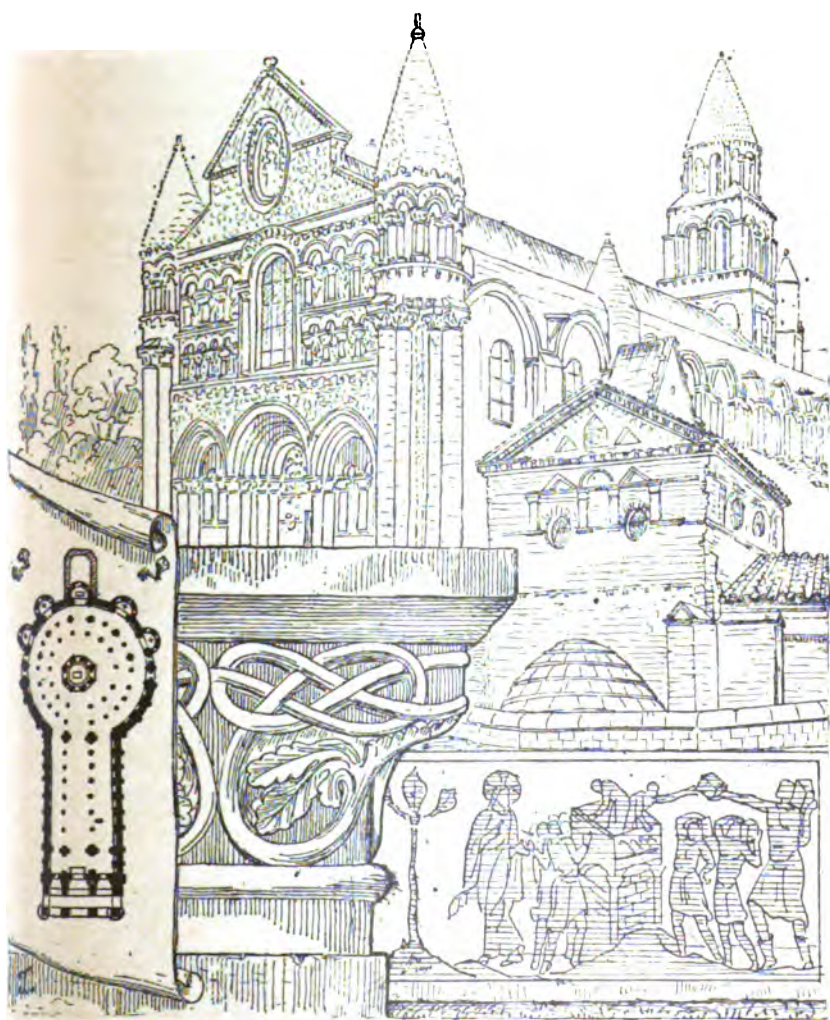
Les maisons du port sont certainement les plus remarquables ; vues de la rive gauche de l'Isle, elles ont une coquetterie, une grâce charmantes. M. Deslinières en a fait de beaux relevés, et comme elles sont fort mal entretenues et fort délabrées, ces dessins auront plus tard une grande valeur pour restaurer ces élégantes colonnes, ces galeries élancées, ces fines sculptures, que l'on n'appréciera à leur juste valeur que lorsqu'elles seront usées par le temps ou suffisamment détériorées par l'incurie et l'abandon qui les ronge aujourd'hui.

## POITOU

FRONTISPICE. — Baptistère Saint-Jean. — Notre-Dame-la-Grande. — Plan de l'église de Charroux. — Chapiteaux de Saint-Savin. — Peintures de Saint-Savin.

La région poitevine se distingue de l'Angoumois par ses trois nefs légèrement différentes en hauteur, où domine le berceau







brisé, et par ses coupoles à pans coupés; elle s'en rapproche par ses luxuriantes sculptures, prodiguées surtout sur les frontispices, et par les statues équestres de ses façades; comme dans la région périgourdine, ses portes principales sont dépourvues de tympan : du moins y sont-ils fort rares.

Bornée à l'est par l'école limousine, au sud par l'école charentaise, la région poitevine est séparée de la Loire, au nord par une zone dont la limite rencontre Le Blanc, Preuilly, Loudun, Fontevrault, Chemillé, Clisson, et s'étend à l'ouest jusqu'à la mer. Ce territoire pourrait être partagé par une ligne qui le traverserait du nord au sud, partant de Loudun et allant tomber sur l'école charentaise. De là l'école poitevine proprement dite à l'est, et l'école saintongeaise à l'ouest.

L'école poitevine osa, la première ou l'une des premières, dès le <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle, sculpter de grandes statues en plein relief, complètement indépendantes des murs auxquels elles étaient adossées. De tels essais naturellement sont des plus barbares, mais ils ouvrirent la voie. (Anthyme SAINT-PAUL).

Poitiers est par excellence la ville des églises, par leur nombre autant que par leur intérêt. Depuis le monument latin jusqu'à l'église néo-gothique, tous les styles y sont agglomérés. Ville essentiellement religieuse, sinon pieuse, elle offre tous les spécimens et comme l'histoire de l'architecture chrétienne.

Le citoyen J. Lavallée, dans les descriptions de son voyage en Poitou, l'an troisième de la république, « regrette que les prêtres aient remplacé dans le *baptistère* la belle statue antique par une mauvaise figure de saint Jean; enfin, dit-il, on a fait un méchant oratoire de bigote à la place d'un beau monument. Les Vandales étaient moins vandales, car au moins ils avaient l'humanité de détruire en entier et ne laissaient pas ainsi des pierres d'attente aux regrets de la postérité. »

Décidément le citoyen Lavallée, ancien capitaine au 46<sup>e</sup> régiment, n'est pas un archéologue endurant.

Disons tout d'abord que pendant longtemps le baptistère fut considéré comme la tombe de Clara Varmilla, épouse de Censor Pavius, gouverneur de la province aquitanique. Cette confusion provient d'une inscription trouvée dans le monument, mais qu'on y avait simplement déposée. La construction pouvait confirmer cette hypothèse, les matériaux proviennent, en effet, des différents édifices dont l'administration romaine avait doté la ville de Poitiers, et que le christianisme naissant mit un acharnement si barbare à détruire comme les symboles du paganisme.

Les colonnes de marbre qui supportent les arcs sont toutes de dimensions différentes, et les chapiteaux sont tantôt romains tantôt

d'une sculpture grossière, dans le goût mérovingien. Les travaux de restauration exécutés par M. de Jolly, architecte à Saumur, ont mis à découvert l'ancien sol, d'abord la piscine appareillée comme le corps principal, et les conduites d'arrivée et de vidange de la cuve.

Ce curieux monument semble être comme un trait d'union entre l'art païen et l'art chrétien.

M. Denuelle a reproduit les peintures murales qui couvrent l'intérieur du baptistère ; il les attribue aux artistes qui exécutèrent la décoration de Saint-Savin. « Elles ont, dit-il, le même caractère de grandeur hiérarchique, et dénotent, comme ces dernières, l'école grecque à laquelle elles appartiennent. » Ces peintures, faites à fresque sur un enduit malheureusement très friable, décorent une large frise et représentent le Christ entouré des apôtres, des anges et des archanges.

Avec l'église de la Basse-Œuvre de Beauvais et la basilique Saint-Martin d'Angers, Saint-Jean de Poitiers est assurément la construction la plus intéressante de la période mérovingienne.

*Notre-Dame-la-Grande* est l'église la plus remarquable de Poitiers et même du Poitou. Le portail et le clocher sont les parties les plus intéressantes.

Ainsi qu'à Angoulême, un immense bas-relief couvre toute la façade : il représente l'histoire de la Mère de Dieu. Au-dessus du portail d'entrée nous remarquons : Adam et Eve à côté de l'inévitable serpent du paradis terrestre, les prophètes annonçant la venue du Messie et plusieurs autres passages de l'ancien testament. A droite et à gauche, la façade est encadrée par deux campaniles qui cantonnent et semblent maintenir la foule des personnages, lesquels, tantôt enfermés dans des niches, tantôt sculptés sur le nu du mur, offrent pour l'iconographie et le costume un vif intérêt.

Le clocher présente de nombreux rapports avec celui de Saint-Front, dont l'influence est incontestable, surtout à la partie supérieure; déjà l'art roman a acquis une certaine indépendance.

L'église comprend une nef principale en berceau, et deux nefs latérales très étroites, avec voûtes d'arête, mais ayant une hauteur à peu près équivalente.

« La fresque antique qui couvre la voûte dominant le maître-autel a été découverte en 1852. Cette vaste composition ne comprenait pas moins de trente figures principales outre de nombreux accessoires. Au fond de la coupole, la Vierge avec l'enfant Jésus sur ses genoux, occupe le centre d'une auréole de forme elliptique brisée, au sommet de laquelle planent deux anges ». (Ch. de CHERGÉ.)

L'abbaye de *Charroux*, de l'ordre de saint Benoît, fut fondée en 785 par Roger, comte de Limoges. Sa tour centrale, que soutiennent huit piliers, est un magnifique exemple des plans circulaires de nos églises romanes ; elle fut élevée au <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle. C'est la seule partie qui nous reste de ce riche et puissant monastère détruit il y a bientôt un siècle. Le bénédictin Beaunier écrivait en 1726 : « On descend dans la nef, qui est fort longue, par plusieurs degrés ; de la nef on monte dans le chœur par cinq ou six marches, et du chœur au sanctuaire par dix ou douze. Au-dessus de l'autel, placé au milieu d'une rotonde de trois rangs de piliers, s'élève un dôme fait en forme de tiare, d'une hauteur prodigieuse, etc.

En 1850 fut découvert, sous le sol de l'église, le tombeau de Gérard, évêque de Limoges au <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle. Le prélat se rendait, suivant Adémar, à Poitiers pour assister aux fêtes de la Toussaint en qualité de trésorier de Saint-Hilaire ; une maladie l'arrêta à Charroux, où il mourut en 1022.

L'existence d'une vaste église conservant encore un ensemble immense de peintures murales, qui remontent à une époque fort reculée du moyen-âge, est une espèce de prodige aujourd'hui ; aussi l'on n'en cite plus qu'une en France, c'est *Saint-Savin*. Son plan en croix latine présente une déviation au sud à compter de sa troisième travée. Comme à Notre-Dame-la-Grande et aux autres églises du Poitou, les bas-côtés s'élèvent presque aussi haut que le berceau de la nef. A l'aplomb des piliers, mais au-dessus de la voûte, le mur s'élève en plein jusqu'à la charpente pour charger la naissance des reins et diminuer la poussée latérale. Les trois premières travées ont des arcs doubleaux ; le reste de l'église est complètement lisse et n'a de sculptures que celles des chapiteaux.

Sur le déambulatoire rayonnent cinq chapelles demi-circulaires, décorées de colonnes à l'intérieur et à l'extérieur, servant dans le premier cas à supporter la retombée de la voûte et remplissant dans le second le rôle de contreforts. Les deux chapelles des transsepts sont dépourvues de ces adjonctions.

Le clocher sur la croisée est octogonal, percé de fenêtres en plein cintre ; celui de l'entrée lui est de beaucoup postérieur.

Ces éléments architectoniques ne sont pas seuls à caractériser Saint-Savin ; il faut y ajouter les décorations peintes qui recouvrent les voûtes et les colonnes de toute l'église, et sont le complément rationnel ou plutôt compensateur de la physionomie de l'édifice. On y admire, suivant Lubke, un cycle de peintures, qui commence dans la crypte avec les scènes du patron local et se poursuit dans le chœur et les chapelles avec les figures grandioses

du Rédempteur et des saints de la contrée. Divers motifs tirés du Nouveau Testament se déroulent dans les voûtes de la nef où sont figurés les récits de l'ancienne alliance, passent de là dans le porche où l'on voit flamboyer les beautés de l'Apocalypse, pour se résoudre finalement sur les parements de la galerie occidentale.

Les figures sont longues, émariées et recouvertes de tons plats, cernées par un contour plus foncé qui dessine les vêtements et les personnages.

Dans la crypte, également revêtue de peintures, se trouve le tombeau de saint Savin.

La frise de notre frontispice reproduit, suivant Prosper Mérimée, la construction de la tour de Babel.

Saint-Savin présente donc un double intérêt et comme tel doit être mis au premier rang de nos études et de nos recherches.

Le Poitou est heureux de posséder un tel trésor.

Cette description sommaire de nos monuments a nécessité, de notre part, de nombreux voyages dans nos provinces pour définir plus clairement le caractère propre à leurs édifices ; c'est donc après une étude scrupuleuse, faite sur les monuments eux-mêmes, que nous avons pris la plume et que nous offrons, quoique incomplet, le résultat de nos recherches.

Une chose nous a surtout frappé au cours de nos investigations : c'est le peu de soin avec lequel nos édifices sont restaurés, quand ils ne sont pas complètement abandonnés ou saccagés. Il se fait temps de réagir contre de si coupables négligences, et si le mépris irraisonné qu'on avait il y a peu d'années encore pour l'architecture du moyen-âge menace moins nos monuments de mutilations brutales, le goût non moins irréfléchi de quelques personnes pour la même architecture occasionne parfois autant de mal.

Terminons cette courte relation sur nos provinces par le désir de voir les indifférents moins nombreux, et rappelons-nous tous cette phrase que le barbare Théodoric adressait à ses architectes Daniel et Senèque : « Réparez les monuments qui ont souffert de la guerre, mais de telle sorte qu'ils ne paraissent pas avoir été réparés et que leur ancienne construction soit seulement rétablie dans son état primitif. »

Jules TIXIER.

---

LES

# MANUSCRITS ET IMPRIMÉS

A L'EXPOSITION DE LIMOGES

---

Des différentes manifestations de la pensée, nous n'avons à nous préoccuper, dans la présente notice, que de celle qui se traduit par le livre, manuscrit d'abord et imprimé ensuite.

Le livre, à toutes les époques et chez tous les peuples, a toujours été l'objet d'un grand respect, nous pourrions dire d'un véritable amour. Nous savons combien nos pères entouraient le livre de leurs soins, le talent qu'ils déployaient à l'orner et le luxe inouï avec lequel ils l'habillaient.

Cet art et cette richesse ne se manifestèrent pas au commencement du moyen âge. On dut se préoccuper tout d'abord de rechercher, pour les transcrire, les anciens manuscrits, afin de les sauver de la destruction et de l'oubli. C'est à cette tâche modeste que se dévouèrent les religieux, qui formaient alors la partie éclairée de la nation. Nous leur devons d'avoir conservé quelques-unes des œuvres des auteurs grecs et latins de l'antiquité. C'est grâce aux efforts de ces premiers bibliophiles que nous possédons aujourd'hui tous ces ouvrages qui, en guidant nos premiers pas dans toutes les branches des connaissances humaines, nous ont permis d'observer les étapes parcourues avant nous dans les lettres et dans les sciences.

Les plus anciennes pièces exposées à Limoges sont en parchemin jusqu'au xvi<sup>e</sup> siècle, mais l'emploi du papier a été constaté dans le pays depuis le milieu du xiv<sup>e</sup> siècle.

Malgré son prix élevé, le parchemin était recherché par tous les ordres religieux, qui s'imposaient les plus lourds sacrifices pour s'en procurer. Nous regrettons de ne pouvoir donner un renseignement précis sur l'endroit où les anciens monastères du Limousin allaient s'approvisionner de parchemin et le prix qu'ils le payaient. Tout porte à croire qu'ils se servaient de celui qui

était préparé dans le pays. Le seul document précis que nous ayions à ce sujet est du *xvi<sup>e</sup>* siècle. Nous trouvons, en effet, dans le Registre de la confrérie du Saint-Sacrement de Saint-Pierre (fol. 9 *v<sup>o</sup>*), que les confrères avaient acheté quinze douzaines de grand vélin de Bretagne à Fontenay-le-Comte, à la foire de « la grand saint Jehan 1551 », et qu'ils l'avaient payé trente sous tournois la douzaine.

Dès que le papier commença à se généraliser, il fit baisser le prix du parchemin. Suivant M. Pierre Poyet (1), notre Limousin recourut de bonne heure à l'emploi du papier. La première pièce en papier que l'on trouve dans le pays est un acte de 1338, par lequel les habitants d'Ussel font appel contre un ordre de Philippe VI.

Nos Archives départementales (fonds de Solignac) possèdent plusieurs pièces en papier qui datent de 1350 à 1360. Les pontuseaux et les vergeures de ces papiers sont très accusés.

Les papeteries d'Angoulême florissaient dès 1350; celles de Thiers et de Clermont les suivirent de près. C'est au voisinage de ces papeteries que, d'après M. Achille Leymarie, il faut rattacher le droit perçu sur la charge de vieux linge entrant dans le château de Limoges, d'après la pancarte établie par les consuls de 1377.

Au *xvi<sup>e</sup>* siècle, on constate l'existence de papeteries à Bourgneuf (2); au *xvii<sup>e</sup>* siècle, à Boisverd, près Bujaleuf (2), à Saint-Léonard, Limoges, Aixe et Saint-Junien. Cette industrie était une des plus importantes du pays à la fin du *xviii<sup>e</sup>* siècle.

Une nouvelle preuve de l'établissement, au *xiv<sup>e</sup>* siècle, de papeteries dans notre province, c'est l'existence des fabricants de cartes à jouer à Limoges, constatée dès 1381 et se perpétuant par la suite dans notre ville.

Le papier, par son prix abordable, fut recherché par les particuliers, qui ne disposaient pas de sommes aussi considérables que les communautés pour l'achat du parchemin. C'est ainsi que nous voyons la plus grande partie des livres de raison du *xv<sup>e</sup>* siècle écrits sur papier. Ceux des familles Massiot et Péconnet (3), qui figuraient à l'Exposition, sont en papier. En

(1) *Essai de bibliographie limousine*. — Limoges, 1862, in-8°.

(2) NADAUD, *Pouillé du diocèse*, ms.; — L. GUIBERT, *Destruction de l'ordre et de l'abbaye de Grandmont*, p. 833; — P. BONAVENTURE, t. III, p. 835.

(3) Publiés par M. L. Guibert dans le *Bulletin de la Société scientifique, archéologique et historique de la Corrèze* (siège à Brive).



papier aussi celui de Gérard Tarneau, notaire de Pierrebuffière (1423-1438), à la Bibliothèque communale (1).

Pour celui des Massiot, les marques qui sont dans la pâte permettent de supposer qu'il provient de l'Italie. D'après ce registre, Massiot mentionne qu'il a acheté neuf rames de papier à Genève, en 1437, qui lui ont coûté « vii reaus et xiiii sols ». Peut-être était-ce du papier plus beau que celui fabriqué à cette époque en France.

Les moines, comme on le sait, ont été les premiers scribes. M. Lecoy de La Marche a insisté avec raison sur le rôle important qu'ils ont joué dans la civilisation au moyen âge. Leur vie se passait dans la transcription des manuscrits. La Règle de Saint-Benoît prescrivait l'étude de la calligraphie. « Les Chartreux n'infligeaient-ils pas une punition aux moines qui, sachant et pouvant écrire, refusaient de s'adonner à cet exercice? » C'est pour le Limousin un titre de gloire de compter, parmi ceux qui contribuèrent à préserver les livres de la destruction et à les multiplier, saint Ferréol, saint Yrieix et notre grand orfèvre saint Éloi.

Les monastères ne nous ont pas seulement fourni des copistes laborieux et patients, nous trouvons parmi eux des hommes éclairés et nous en avons pour preuve la pléiade de chroniqueurs appartenant aux diverses abbayes limousines : c'étaient à Saint-Martial, Adémar de Chabannes, Hélié de Ruffec, Bernard Itier, Etienne de Salviniec, Hélié du Breuil et bien d'autres dont les noms sont restés inconnus. Les Frères Prêcheurs ou Dominicains ne restaient pas en arrière et c'est dans leurs rangs que nous trouvons Gérard de Frachet et Bernard Gui, qui devint plus tard évêque de Lodève. Il convient encore de citer parmi les principaux : Pierre Coral, du monastère de Saint-Martin-lès-Limoges ; Geoffroi, prieur de Saint-Pierre-de-Vigeois ; Étienne Maleu, du chapitre de Saint-Junien, etc.

Nos anciens monastères étaient riches en manuscrits. Nous connaissons le nombre et les titres de ceux provenant de l'abbaye de Saint-Martial, et achetés en 1730 par la Bibliothèque royale. Un bien petit nombre de ceux que possédaient les autres abbayes du Limousin ont été épargnés par la Révolution ; ils

(1) Ce document a été publié par M. A. Leroux dans ses *Chartes, chroniques et mémoires pour servir à l'histoire du Limousin et de la Marche*. — Tulle, 1886, in-8°.

ont été recueillis, soit par la Bibliothèque communale, soit par celle du Grand Séminaire de Limoges, soit par des particuliers.

Mais ce n'étaient pas seulement les bibliothèques des monastères qui plaçaient leur honneur à posséder un grand nombre de livres. Nous trouvons parmi les bienfaiteurs de la Sorbonne le nom d'un Limousin, Pierre de Limoges, chanoine d'Évreux, qui donna en 1306, à cet établissement, cent vingt volumes, parmi lesquels se trouvaient ses propres sermons (1). En se rapprochant de notre temps, nous savons par le volumineux catalogue qui en a été publié les richesses que renfermait la bibliothèque du chanoine de Cordes, en partie formée avec celle de Siméon du Boys, lieutenant général et procureur du roi à Limoges, dont les livres furent achetés par le cardinal Mazarin et ont formé le noyau de la bibliothèque Mazarine.

Revenons à l'étude des objets exposés dans les salles de l'Hôtel-de-Ville de Limoges.

L'exposition de Limoges présentait, dans sa section des manuscrits et imprimés, un ensemble des plus intéressants, pour l'histoire du livre dans notre province; mais si elle réunissait des pièces remontant au ix<sup>e</sup> siècle, des plans du xvi<sup>e</sup> siècle, des livres imprimés au berceau de l'imprimerie et des reliures du moyen-âge, ce qui en faisait le plus grand mérite, c'est son caractère local. On n'y rencontrait pas ce que l'on peut voir dans toutes les expositions, et si quelques-uns des manuscrits ont une provenance étrangère, un grand nombre sont écrits ou enluminés par des scribes et artistes limousins.

Les livres imprimés à Paris ou ailleurs servaient de point de comparaison avec ceux imprimés à Limoges, et on peut dire que pour ceux du xvi<sup>e</sup> siècle, ces derniers faisaient assez bonne figure à côté de ceux de la capitale.

Parmi les belles reliures du xvi<sup>e</sup> siècle, on en reconnaissait quelques-unes sortant des ateliers de Limoges.

En un mot, on pouvait, d'après notre exposition, se faire une idée du genre particulier au Limousin pour écrire et enluminer un manuscrit, pour imprimer ou relier un livre.

(1) A. FRANKLIN, *La Sorbonne, ses origines, sa bibliothèque, etc.* — Paris, Willem, 1875, in-18.

## I. — MANUSCRITS.

Les manuscrits limousins du moyen-âge que nous possédions ne se distinguaient guère par leur ornementation. Ils semblaient refléter la sobriété que l'on observe dans l'architecture du pays à cette époque. On pourrait presque avancer que ceux qui présentent un dessin correct et harmonieux sont d'une provenance étrangère à la province, tels que le *Commentaire* de Saint-Jérôme, l'*Antiphonaire* de Saint-Junien, le *Missel* de Saint-Étienne-de-Limoges et le Valère Maxime. Les miniatures que l'on rencontre dans le *Speculum Grandimontis*, le premier registre consulaire ou le livre de prières de Saint-Pierre-du-Queyroix, trois manuscrits bien limousins, sont d'un dessin barbare et naïf. Ce n'est pas à nos enlumineurs limousins du *xiii*<sup>e</sup> siècle que l'on pourrait reprocher d'avoir la « superbe des livres » et cette folle passion de la dorure et de la peinture, dans laquelle l'auteur anonyme d'un *Traité sur les vices capitaux* voyait huit péchés à la fois (1).

Nous nous garderons cependant d'être absolu. Si l'exposition de Limoges ne possédait pas de manuscrits comparables à ceux de l'abbaye de Saint-Martial, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale, et dont M. Léopold Delisle a parlé avec tant d'éloges, il ne s'en suit pas que le Limousin n'ait pas eu des artistes enlumineurs dans la période antérieure au *xvi*<sup>e</sup> siècle. M. de Bastard a signalé une Bible de Saint-Martial-de-Limoges du *ix*<sup>e</sup> siècle « dont le dessin d'ornement est chargé, luxuriant même, et un autre volume de la même abbaye, du *x*<sup>e</sup> siècle, contenant des lettrines qui rappellent tout-à-fait, pour le dessin et la couleur, les beaux vitraux dont la vogue allait se répandre. Dans l'évangile de Saint-Martial du *xiii*<sup>e</sup> siècle, qui lui appartenait, M. de Bastard constatait les heureuses tendances naturalistes de l'artiste local (2).

Il faut arriver à la Renaissance pour rencontrer chez nous des manuscrits enluminés avec art ; ceux-ci l'ont été par des laïques, les émailleurs de Limoges. Les registres de plusieurs confréries

(1) Léopold DELISLE, *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale*, t. III, p. 378.

(2) Exposition internationale de 1878. *Histoire de Jésus-Christ en figures*. Gouaches du *xii*<sup>e</sup> au *xiii*<sup>e</sup> siècles, conservées jadis à la Collégiale de Limoges et publiées par le comte Aug. de Bastard. — Paris, imp. nationale, 1879, in-fol.

charitables sont ornés d'admirables miniatures, dont les modèles ont été empruntés aux gravures allemandes peut-être, et dont quelques-uns ont été reproduits en émail : par exemple la *Cène* qui orne le registre de la Confrérie du Saint-Sacrement de Saint-Michel-des-Lions, a été dessinée par Pierre Reymond et reproduite par lui en émail, comme on le verra plus loin.

Les pièces manuscrites les plus anciennes sont huit chartes carlovingiennes appartenant aux Archives départementales. Pour être moins rares que les palimpsestes, ces pièces ne se rencontrent pas aussi facilement qu'on pourrait le croire. Nous nous sommes laissé dire que les dépôts publics, en France, n'en possèdent pas plus d'une soixantaine. Nous devons donc nous estimer très heureux d'en posséder huit, dont voici la nomenclature :

1. Concession de privilèges, par l'empereur Louis-le-Pieux, à l'abbaye de Solignac, 817 ;
2. Concession de privilèges par Pépin II, roi d'Aquitaine, à l'abbaye de Solignac, 839 ;
3. Confirmation des privilèges de l'abbaye de Solignac, par Pépin II, roi d'Aquitaine, 848 ;
4. Concession d'immunités faites par l'empereur Charles-le-Chauve à l'abbaye de Solignac, 852 ;
5. Confirmation des privilèges de l'abbaye de Solignac, par l'empereur Charles-le-Chauve, 852 (Cf. *Hist. de Fr.* VIII, 519) ;
6. Lettres de sauvegarde accordées par l'empereur Charles-le-Chauve à l'abbaye de Solignac, 852 ;
7. Concession de privilèges par les PP. du Concile de Soissons, à l'abbaye de Solignac, 866. Parmi les signataires de cette pièce, nous ne trouvons qu'un seul nom d'évêque de la région, celui d'Aldo, évêque de Limoges ;
8. Concession de privilèges par le roi Eudes, à l'abbaye de Solignac, 888 (Cf. *Hist. de Fr.*, IX, 442).

Toutes ces chartes proviennent du fonds de Solignac et montrent l'importance de cette abbaye au IX<sup>e</sup> siècle. Elles sont écrites dans cette minuscule diplomatique aux jambages très allongés, qui laissent un intervalle très grand entre les lignes. Elles portent dans le coin inférieur de gauche le monogramme du prince qui les a fait écrire.

Venaient ensuite trois anciens cartulaires :

Le cartulaire du prieuré d'Aureil près Limoges (Cat. n° 9), rédigé au XIII<sup>e</sup> siècle sur une série de feuillets volants qui

furent reliés au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, mesure 160<sup>mm</sup> de largeur sur 245 de hauteur et se compose de 82 feuillets parchemin, minuscule romane, avec quelques pages en cursive gothique. Les lettres capitales et aussi les noms des paroisses ou ténements sont très souvent en vermillon. Il y a en tête quelques curieuses mentions historiques en latin et en français. Plusieurs cahiers peuvent avoir été écrits par saint Gaucher lui-même, fondateur du prieuré, et continués par ses successeurs. Ce cartulaire, qui provient du collège des Jésuites de Limoges, est longuement décrit et analysé dans l'*Inventaire des Archives départementales de la Haute-Vienne*, série D, n° 636. M. de Senneville en prépare la publication.

Le cartulaire du prieuré de l'Artige, près Saint-Léonard (Cat. n° 10), rédigé de 1158 à 1225, a 17 centimètres de largeur sur 25 centimètres de hauteur, et se compose de 28 feuillets parchemin, écrits en minuscule romane de plusieurs mains. Ce cartulaire provient lui aussi du Collège des Jésuites de Limoges; il a été écrit et analysé dans l'*Invent. des Arch. dép. de la Haute-Vienne*, série D, n° 982. Ce cartulaire est encore inédit; mais nous avons l'espoir que M. Leroux, auquel nous sommes redevables de plusieurs recueils de texte, voudra bien le publier.

Le cartulaire d'Obazine — Corrèze — (Cat. n° 11), fin du <sup>xii</sup><sup>e</sup> et commencement du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, est écrit en minuscule romane, avec quelques actes en gothiques du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle. Il forme un énorme registre in-8° de 700 pages. Depuis l'Exposition, ce cartulaire a été cédé à la Bibliothèque nationale par son propriétaire, M. Joseph Brunet. Il n'en existe pas de copie et il n'a jamais été publié.

C'est à la fin du <sup>xi</sup><sup>e</sup> siècle ou au <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle (1) qu'il faut attribuer une copie de la Chronique d'Eusèbe (Cat. n° 26), avec la continuation de saint Jérôme et d'Isidore de Séville, appartenant à la Bibliothèque communale (21 centimètres de largeur sur 30 de hauteur, 186 feuillets, les 3 derniers d'une écriture du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle). « Ce volume, écrit en minuscule romane, ne contient pas de notes intéressantes. Il est d'une calligraphie remarquable et renferme des tables chronologiques d'une très grande netteté, sans ornementation. Les initiales, têtes de chapitre et titres courants sont en rouge et en bleu; quelques-uns sont rehaussés en vert ou en jaune, ce qui est assez rare. L'ouvrage a appartenu

(1) C'est par erreur que ce manuscrit est attribué au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle dans le catalogue de l'Exposition.

à l'historien Bernard Gui, dominicain, originaire du Limousin, mort évêque de Lodève, en 1331, puis à un de ses neveux, Pierre, religieux du couvent des Frères Prêcheurs de Limoges (2), » comme l'indique une note du *xiv<sup>e</sup>* siècle ainsi conçue :

Iste liber est Fratris Petri Guidonis, ordinis Predicatorum, quem habuit ab avunculo suo, domino episcopo Lodovensi.

Il appartenait en dernier lieu au collège des Jésuites de Limoges.

M. Léopold Delisle, dans ses recherches sur Bernard Gui, a signalé ce manuscrit qu'il a lui-même étudié.

Le nombre des manuscrits du *xiii<sup>e</sup>* siècle était plus considérable. C'était d'abord un obituaire de l'abbaye de Saint-Martial (Cat. n° 12), appartenant aux Archives départementales, qui a été publié dans le tome I<sup>er</sup> des *Documents historiques sur le Limousin et la Marche*, par MM. Leroux, Thomas et Molinier.

De la Bibliothèque du Grand-Séminaire, nous avons un recueil de documents concernant l'abbaye de Grandmont. Cet ouvrage est probablement celui connu sous le nom de *Speculum Grandimontis* (Cat. n° 25); c'est un recueil de notes concernant l'abbaye, confondues avec trois opuscules de Gérard Itier : *De revelatione Beati Stephani*; *Explanatio libri sententiarum sancti Stephani*; *Vitæ Beati Stephani*, etc. Il est écrit en belles lettres gothiques sur deux colonnes. Il renferme quelques initiales très sobrement ornées et plusieurs miniatures d'un dessin assez naïf. Les deux principales ornent le commencement du récit des cérémonies et miracles qui accompagnèrent la canonisation et la relévation des reliques de saint Etienne de Muret, fondateur de l'ordre, 1189.

« La première représente le souverain Pontife Clément III prononçant le décret qui met saint Etienne au rang des bienheureux; la seconde montre deux évêques portant la chässe où sont renfermées les reliques du saint, chässe qui n'est pas sans présenter quelque analogie avec celle où reposaient ses cendres précieuses avant la destruction du grand monastère. Chaque personnage, chaque objet est cerné d'un trait lourd qui donne à ces miniatures l'aspect d'un vitrail avec son armature de plomb » (2).

(1) Nous empruntons les passages entre guillemets au bel ouvrage de MM. Louis Guibert et Jules Tixier, *l'Art rétrospectif à l'Exposition de Limoges*. — *Limoges*, 1887, in-8°.

(2) Ces deux miniatures sont reproduites dans l'ouvrage de MM. Louis Guibert et Jules Tixier, *l'Art rétrospectif à l'Exposition de Limoges*. La seconde est aussi reproduite dans *l'Orfèvrerie et les orfèvres de Limoges*, par M. Louis Guibert. — *Limoges*, 1885, in-8°.

Le commentaire de saint Jérôme sur l'Ancien Testament, en deux grands in-folio de plus de 200 feuillets parchemin, à la Bibliothèque de la ville (Cat. n° 14), mesure 37 cent. de largeur sur 54 de hauteur. Il contient d'admirables lettres, dessinées avec une sûreté de main et une élégance qui n'ont d'égale que la finesse de la peinture. Malheureusement presque toutes ces lettres ont été coupées. Le livre possédait une reliure à volets en bois recouverts de cuir, munie d'une grosse ferrure très endommagée qui devait le fixer à un meuble.

Voici maintenant un recueil de pièces ayant trait au Consulat de Limoges, désigné sous le nom de *Premier registre consulaire*. Ce registre contient un très grand nombre de pièces rédigées en langue romane, dont les plus anciennes remontent à 1208 (Cat. n° 13). « Indépendamment d'un certain nombre d'actes curieux à divers titres, il renferme plusieurs textes de nos coutumes locales, des règlements de police, les statuts de plusieurs de nos corporations de métiers aux xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles, enfin des *forléaux* indiquant le prix des grains et du vin de 1416 à 1635. Quatre miniatures décorent ce recueil : une représentation de Notre-Seigneur, en majesté, avec les quatre animaux symboliques, — le Christ en croix, avec saint Jean et la Sainte-Vierge, — saint Martial et sainte Valérie, — enfin la Vierge et l'Enfant Jésus. La seconde de ces peintures est particulièrement usée par le frottement et presque effacée. Comme on lit, au verso du feuillet, la formule du serment que prêtaient les chefs de la commune à leur entrée en charge, on en a conclu, non sans raison, qu'en prononçant cette formule, les magistrats posaient la main sur cette page du livre. La chose est d'autant plus probable qu'à quelques feuillets de là on trouve la copie d'un évangile : c'était donc bien sur le texte sacré que nos consuls juraient de garder la ville au roi, de la défendre, de la gouverner avec sollicitude, de veiller à tous les intérêts des citoyens, d'être « bons et loyaux » à tout le monde. »

Nous ne pouvons mieux clore la liste des manuscrits de cette période qu'en parlant du plus beau de ceux exposés à Limoges, l'*Antiphonaire de Saint-Junien*. Ce manuscrit mesure 0<sup>m</sup>,260 sur 0<sup>m</sup>,178 (cat. 16). Il contient 304 feuillets ; les feuillets 2 et 3, 301, 302, 303 et 304 sont blancs. Les feuillets 4, 298 v°, 299 et 300 ont dû être remplacés à une date postérieure ; ils ne sont pas écrits par la même personne, les caractères sont plus gros et les

portées plus larges. Les initiales et les ornements ne ressemblent en rien à ceux du corps de l'*Antiphonaire*.

L'*Antiphonaire* fut donné en 1387 à l'église collégiale de Saint-Junien, par un enfant de cette ville, Pascal Hugonot, abbé de Saint-Pierre de la Couture du Mans, comme on peut le voir par la mention suivante, écrite sur le premier feuillet de manuscrit :

Reverendus in Christo pater et dominus Paschalis Hugonoti, abbas monasterii sancti Petri de Cultura Cenomanensis diocesis, decretorum doctor, ac domini nostri regis Francie consiliarius, dedit hunc librum in puram elemosinam et in remissionem peccatorum suorum et parentum atque benefactorum ejusdem, ecclesie collegiate sancti Juniani Lemovicensis diocesis, se et predictos recommendans devotis orationibus et benefactis Deo militantium in posterum in ecclesia supradicta, — anno domini millesimo ccc<sup>mo</sup> octogesimo septimo, septima die mensis maii; et misit eum per Petrum de Magnaco dicte ecclesie, septima die mensis octobris anno prefato. Scriptum Parisius, cum signo manuali predicti patris, die vii<sup>a</sup> supradicta. — Paschalis Hugonoti. Verum est.

M. Louis Guibert, qui a fait une étude particulière de ce manuscrit, a bien voulu nous communiquer les lignes suivantes :

« L'*Antiphonaire*, qui paraît appartenir à la deuxième moitié du xiii<sup>e</sup> siècle et que certains indices peuvent faire supposer avoir été fait pour l'abbaye de Sainte-Croix de Poitiers ne contient pas moins de *cent-quinze* ou *cent-vingt* séquences, proses ou hymnes, en latin, indépendamment des indications d'usage relatives aux offices de toute l'année. Sur ces 115 à 120 pièces, *quarante* sont à l'honneur de la Vierge.

» Indépendamment de ces morceaux, qui constituent un des recueils d'hymnes liturgiques les plus précieux qu'on possède en France, l'*Antiphonaire* renferme un certain nombre de pièces *farcies*, c'est-à-dire où chaque phrase de texte liturgique est accompagnée d'un commentaire ou d'un développement poétique, tantôt en français, tantôt en langue vulgaire.

» Ainsi on trouve plusieurs *Kyrie* farcis en latin : un pour l'Épiphanie, fol. 45 v° ; un pour la Sainte-Trinité peut-être ? fol. 245 v° ; un pour la Sainte-Catherine, fol. 294 recto, un pour le lundi de Pâques, fol. 293 v° ;

*Gloria in excelsis* farci, en latin, fol. 250 v°.

» Cinq *Épîtres* farcies, *en français* :

Fol. 29 r° : *Épître* de saint Étienne, très connue et dont le texte a été plusieurs fois publié. Celui du manuscrit contient d'intéressantes variantes. — 1<sup>er</sup> vers :

*Antendez tuit a cest sermon...*



Fol. 46 v° : Epître de l'Epiphanie, également connue :

*Ce que Isaïes nos escrit...*

Fol. 272 r° : Epître de saint Jean-Baptiste :

*Qui de Dieu vieut oïr parler...*

(Plus rare que les précédentes).

Fol. 274 r° : Epître de la Noël, également rare :

*Boene genz por qui sauvement...*

Fol. 278 r° : Epître de l'Assomption de la Sainte-Vierge :

*Boen crestien un seul petit...*

(Ces dernières peu connues, je crois).

*Sanctus farci, en français (alexandrins), fol. 298 v° :*

*Sanctus!*

*Beaus peres tous puissanz, rois, emperieres e dux...*

*Agnus farci, en français (alexandrins), fol. 299 v° :*

*Agnus Dei!*

*Cist aigneaus est li sires qui onques ne menti...*

» Doré et orné d'écussons coloriés sur la tranche ; les plats recouverts encore de lambeaux d'une étoffe de prix, ce manuscrit est décoré avec une richesse qui touche à la profusion. On peut, sans exagérer, dire que l'or ruisselle sur toutes ses pages. Une quarantaine de grandes lettres d'en tête représentant des scènes du Nouveau Testament, le martyre de plusieurs saints, des cérémonies liturgiques ; deux ou trois cents initiales enluminées offrant, soit l'image du saint dont l'antienne est notée en regard, ou une scène empruntée à sa légende, soit des ecclésiastiques, des moines, des personnages grotesques, des monstres, des motifs de fantaisie, des rameaux, des fleurs ; des milliers de lettrines rehaussées d'or, de bleu et de rouge ; des chaînettes, des tirets, des lacs, des rinceaux, séparant chaque mot, presque chaque syllabe, forment une décoration aussi somptueuse qu'originale.

» Beaucoup de lettres sont dessinées avec une fermeté et une finesse à la fois qu'on ne saurait trop admirer. L'artiste a pu, dans ces petits motifs, donner libre cours à son imagination. Tantôt la lettre est constituée par des monstres, des balustres, des feuillages, des rinceaux d'un tour charmant. Tantôt ses formes classiques se détachent sur un fond d'une ornementation sobre et d'une élégante simplicité. Ici des jambages traînent après eux des lambrequins, des franges, des enjolivements de toute sorte ; là une panse abrite une scène pieuse ou grotesque, mais toujours naïve. Le cadre de la lettre ne suffit pas à la verve de l'enlumineur. L'artiste étouffe entre ces lignes rigides ;

ce sont des barrières incommodes qu'il franchit sans cesse. A droite, à gauche, en haut, en bas, dans tous les sens, son pincean fantasque projette des saillies, des becs, des dents, des bras, des pieds, des queues, des ailes, des appendices de toute sorte s'élançant en flèches aiguës ou en pinacles dentelés, s'allongeant en promontoires, s'arrondissant en coupoles, s'élargissant en dais ou en baldaquins, se déployant en ramages, se recourbant en manches de violon, se tordant en spirales, s'enroulant, se déroulant, rayonnant, s'entrecroisant, avec une grâce exquise, une merveilleuse souplesse et une verve qui ne se dément pas. Au point de vue archéologique, historique, liturgique, nombre des figures de notre *Antiphonaire* méritent un examen attentif. La reproduction de certaines cérémonies, l'indication de certains usages, de certaines particularités doivent être notées. Dans cet ordre d'idées, deux miniatures ont sans doute appelé l'attention de plus d'une des personnes dont la main a tourné, avant la nôtre, les feuillets de ce manuscrit. La première représente la bénédiction du cierge pascal, la seconde une scène de la messe : la consécration ou l'élévation ; on remarque le *flabellum* qu'agit le clerc debout derrière le célébrant (1). »

Dans l'*Antiphonaire* de Saint-Junien, nous voyons l'enlumineur entrer dans la phase naturaliste. L'artiste copie fidèlement le milieu qui l'entoure et fournit ainsi de précieux éléments pour l'histoire, l'architecture, les modes, etc. Les initiales augmentent de grandeur : si elles ne chassent pas encore le texte, elles le restreignent beaucoup. La lettre filigranée est remplacée par la lettre à rinceaux, enfermant dans ses lignes un dessin d'ornement et de figure, mais empruntant à l'imitation de la réalité un intérêt nouveau. L'ornement qui remplit les panses se rapproche surtout de celui des verrières ou du carrelage des églises. On trouve parfois le lièvre peint en bleu et le lévrier en rose que l'on remarque sur d'autres manuscrits de la même époque, comme le dit M. Lecoy de la Marche (1), auquel nous empruntons ces détails techniques ; mais toujours le naturel de la pose rachète ces fantaisies. Notre *Antiphonaire* mérite donc à juste titre une place honorable à côté des beaux manuscrits du XIII<sup>e</sup> siècle connus.

Tous ceux qui ont admiré l'*Antiphonaire* ont été frappés de l'éclat de l'or, qui forme le fond des initiales ou des minia-

(1) L. GUIBERT et Jules TIXIER, *L'art rétrospectif à l'Exposition de Limoges*.

(1) LECOY DE LA MARCHE, *Les manuscrits et la miniature*.

tures (ce que les praticiens appellent champié d'or ou champaigne d'or), et ils se sont demandé comment on arrivait à fixer cet or. Nous empruntons encore sur ce sujet, à l'excellent livre de M. Lecoy de La Marche, les détails intéressants qui suivent :

« Lorsqu'on voulait appliquer l'or en simples traits, on le réduisait à l'état d'encre ou de couleur liquide, et on l'étendait, soit avec la plume, soit avec le pinceau. Les filets tracés à la plume sont généralement plus brillants et plus épais, parce que cet instrument déposait sur son chemin une plus grande quantité de matière colorante. L'encre d'or, fabriquée de plusieurs manières décrites en détails dans les traités spéciaux, et déjà connue, du reste, chez les Grecs et les Romains, ne se posait pas directement sur le parchemin. Celui-ci recevait auparavant un premier trait au cinabre et au carmin destiné à la faire briller davantage ou à la faire adhérer plus solidement par le moyen des substances résineuses entrant dans la composition de ces couleurs ; et quelquefois ce trait rouge est devenu apparent sous les ornements ou les caractères métalliques altérés par le temps. Même lorsqu'on recouvrait d'or des champs ou des fonds plus ou moins larges, on enduisait préalablement le vélin d'une couche épaisse de couleur blanche, rouge ou noire, ou au moins d'un encollage au blanc d'œuf, jouant le rôle de cette première assise que les peintres nomment l'impression. Les Byzantins se contentaient d'une légère application de colle quelconque ; aussi leurs fonds dorés ont-ils moins de relief. Le pinceau étendait ensuite l'or liquide sur toute la surface ainsi apprêtée ; mais certains enlumineurs (celui de l'*Antiphonaire* notamment) préféraient découper dans une feuille d'or un morceau de la forme et de la grandeur voulues, le poser adroitement sur l'enduit, qui le fixait en séchant, et le brunir ensuite avec le polissoir. Ce procédé était renouvelé des Byzantins. »

Les manuscrits du xiv<sup>e</sup> siècle étaient des bréviaires et des livres de prières sur lesquels il y a peu de chose à dire. C'est d'abord un bréviaire de Grandmont (Cat. n° 21), avec lequel on a relié un bréviaire à peu près du même format, imprimé à Limoges par Paul Berton en 1529. Puis deux autres bréviaires provenant de l'ancienne Collégiale de Saint-Léonard (Cat. n° 22 et 23) et appartenant à la mairie de cette ville. L'un de ces bréviaires porte en tête du premier feuillet ces mots, d'une écriture très postérieure :

*Liber sacerdotalis, sæculo XIII, vel. XIV, scriptus est apud canonicos*

insignis ecclesie collegialis S. Leonardo dicatæ, usque ad perturbationem gallicam probabiliter servatus (peut-être s'agit-il ici des guerres civiles du xvi<sup>e</sup> siècle).

Le second a pour titre : Guillermi Alverni Parisiensis episcopi Liber de clauastro animæ.

Ni l'un ni l'autre ne contient des miniatures ; mais les initiales filigranées sont assez élégantes.

Le manuscrit vraiment intéressant de cette époque est le livre de prières de la paroisse de Saint-Pierre-du-Queyroix (Cat. n° 24), commencé au xiv<sup>e</sup> siècle, complété et annoté de siècle en siècle jusqu'au xvii<sup>e</sup>. Ce livre a 25 feuillets parchemin et mesure 11 centimètres de largeur sur 27 de hauteur. La portion la plus soignée au point de vue calligraphique est celle qui embrasse les feuillets 7 à 13. Au verso du premier feuillet et au recto du second se trouvent deux miniatures se faisant face, d'un dessin et d'un coloris véritablement barbares. Celle de gauche représente saint Pierre, mitré et auréolé, assis sur un siège dont les quatre angles sont formés par des têtes d'animaux. Le saint bénit de la main droite et tient de la gauche une énorme double clef. La miniature de droite représente le martyr de Saint-Étienne. Dans celle-ci le défaut de perspective est plus choquant. Comme sur les murs de notre cathédrale, saint Étienne est aussi grand à genoux que les deux bourreaux debout qui le lapident. Les deux miniatures sont surmontées d'un motif architectural, couronné de créneaux, qui a beaucoup de rapport avec celui des miniatures du *Premier registre consulaire*.

L'examen du manuscrit fournit une foule de particularités curieuses à noter :

Le feuillet 2 v<sup>e</sup> commence par trois lignes en langue romane :

Aquey libre ey de eyglieyga de S. Peyr  
deu queyroy de Limoges, loqual gardens  
los vicaris de lad. eyglieyga.

Au feuillet 3, on remarque que l'almanach a été dressé d'abord pour vingt-cinq ans, de 1376 à 1400. On a ajouté plus tard la période de 1501 à 1522. Cet almanach permet donc de dater le livre.

Les feuillets 4 et 5 sont consacrés à des instructions pour les prêtres dans les cas d'accidents qui peuvent survenir pendant la célébration de la messe et aux pénitences qui leur sont imposées.

Au feuillet 6, une hymne avec plain-chant dont voici les premiers vers :

Beata infantia per quam nostri generis reparata est vita!  
O gratissimi delectabilesque vagitus  
Per quos æternos ploratus evasimus...

Le verso de ce feuillet porte des traces de lignes d'une ancienne écriture qui ont été grattées. On a écrit par dessus, vers le milieu de la page :

Anno Domini M° CCC° nonagesimo VIII°<sup>o</sup>, Archambaudus de Perigor fuit spoliatus de comitatu Petragoricensi per regem Francie (1).

Les feuillets 7 à 12 contiennent le calendrier avec rubriques en rouge et initiales à ornements et filigranes. On remarque plusieurs notes intéressantes écrites dans le corps de ce calendrier, notamment celle au bas du feuillet 8, relative à la mort d'Albert Jouvion, abbé de Saint-Martial, arrivée le 23 mai 1523.

Le feuillet 13 commence ainsi :

In nomine Domini. Amen.

Iste liber est precaminum (?) et mandatorum que debent fieri, qualibet die dominica, in ecclesia sancti Petri de Quadrivio ad missam generalem per vicarium ecclesie antedictæ, et fuit scriptum tempore venerabilis et discreti viri domini Johannis de Taffris, capellani dictæ ecclesiæ et fecit eum fieri Stephanus Chavalier, presbyter.

Voilà une note précieuse, qui nous donne à la fois le nom du curé et celui du prêtre qui a fait écrire le manuscrit, Etienne Chevalier.

Les feuillets 14 et 15 sont réservés à des instructions pour les communalistes.

Les feuillets 16 à 20 donnent, en langue romane, les prières qui se disent le dimanche dans l'église de Saint-Pierre-du-Queyroix, des commémorations de bienfaiteurs et une liste des anciens curés.

Les feuillets 21 à 25, d'une écriture du xvii<sup>e</sup> siècle, contiennent la traduction française des prières en langue romane des feuillets 16 à 20.

Le plus beau livre du xv<sup>e</sup> siècle que nous possédions était bien le Missel donné par Simon de Gramaud, patriarche d'Alexandrie,

(1) ARCHAMBAUD V dit le VIEUX, dont le comté fut confisqué par Charles VI et qui fut banni. Il mourut en Angleterre en 1399.

à l'église cathédrale de Saint-Etienne de Limoges, le 26 décembre 1405 (Cat. n° 17). Ce manuscrit, dans un état de conservation parfait, appartient à M. Henry Ardant, secrétaire général de l'Evêché, qui, depuis l'Exposition l'a fait relier magnifiquement. C'est un in-4° de plus de 200 feuillets. Il commence ainsi :

*Incipit ordo missalis secundum consuetudinem Romane curie. — Dominica prima de Adventu...*

Il se termine par la mention suivante, écrite au verso du dernier feuillet :

*Reverendus in Christo pater dominus  
Symo de Cramaud, loco juxta Ruppem  
Cavardi, ex nobilibus patre Petro de  
Cramaud et matre Matha de Sardena,  
ville Solemniaci, diocesis Lemovicensis, genitus,  
dedit istud missale ecclesie cathedrali  
Sancti Stephani Lemovicensis, ad honorem  
Dei et prothomartiris predicti, orationibus  
ministorum predictae ecclesie se et parentes  
suos humiliter recommendans. Donacio autem predicta  
facta fuit die xxvj mensis decembris, anno  
Domini millesimo quadringentesimo quinto.*

Cette mention paraît de la même main qui a écrit tout le Missel, ce qui indique bien que celui-ci a été fait pour le Chapitre de Saint-Etienne : il ne contient rien de particulier au diocèse ni à l'église cathédrale, qui devait en posséder bien d'autres. On peut expliquer par là pourquoi le Chapitre échangea ce Missel, très peu de temps après sa donation, avec Jean Querci, bourgeois de Limoges, contre un calice et sa patène, jadis donnés à l'église cathédrale par le Souverain Pontife Innocent VI, et vraisemblablement engagés pour une somme empruntée à ce Jean Querci. C'est ce qui résulte de la mention suivante, écrite au recto de la feuille de garde, par le cousin de ce dernier, le chanoine Jean de Jullien :

« *Recepi a consanguineo meo, Johanne Quercini, calicem cum patena,  
» quos dedit Lemovicensi ecclesie sancte memorie Dominus Innocentius,  
» vocatum lo cali de l'aur, ponderis sex marcharum et quinque unciarum  
» cum dimidia (4), et loco ipsorum calicis et patene, tradidi eidem consan-  
» guineo istud missale quod dedit eidem Lemovicensi ecclesie Dominus*

(4) Un calice du poids de six marcs et cinq onces et demi, au xv<sup>e</sup> siècle, représente une valeur de près de 4,000 fr. de nos jours.

» Simo de Cremaux, quondam cardinalis Remensis. — Matheus Juliani,  
» canonicus Lemovicensis, de mandato dominorum meorum de capitulo. »

La feuille de houx, si chère aux artistes de cette époque, se dépouille du caractère ornemental pour se rapprocher de la forme et de la couleur naturelles. Ces feuilles forment des encadrements très légers et donnent à la page l'aspect le plus gracieux que l'on puisse imaginer. La ressemblance entre les guirlandes donne à penser que l'artiste s'est servi d'un ponsif.

Les quatre Passions sont écrites sans aucun ornement, sans doute en signe de deuil. Toutes les préfaces sont en plain-chant. Le Missel contient douze lettrines, enluminées avec grand luxe, correspondant aux fêtes suivantes :

1<sup>o</sup> Lettre A. — 4<sup>or</sup> dimanche de l'Avent. — Le roi David agenouillé devant un autel, un petit personnage nu est placé à la hauteur de sa figure. L'autel présente une forme curieuse, reproduite aux 4<sup>o</sup> et 8<sup>o</sup> lettres.

2<sup>o</sup> Lettre P. — Noël. — Le berceau de l'Enfant Jésus est placé au-dessus du lit de la Vierge ; saint Joseph accroupi tourne le dos au lit.

3<sup>o</sup> Lettre E. — Epiphanie. — Les trois mages sont prosternés devant l'Enfant Jésus.

4<sup>o</sup> Lettre T. — Canon de la messe. — Le prêtre devant l'autel ; derrière lui trois personnages ; un calice d'une forme particulière et un livre sont placés sur l'autel, qui est dominé par une statuette de la Vierge, les mains jointes.

5<sup>o</sup> Lettre R. — Pâques. — Le Christ montre son côté à saint Thomas et tient de la main gauche un bâton surmonté d'une croix.

6<sup>o</sup> Lettre V. — Ascension. — La Vierge au milieu des Apôtres ; dans le haut se montrent les pieds du Christ, comme on le remarque dans toutes les représentations de cette fête au XIII<sup>e</sup> siècle.

7<sup>o</sup> Lettre S. — Pentecôte. — Le Saint-Esprit descendant sur les Apôtres.

8<sup>o</sup> Lettre S. — Purification de la Vierge. — La Vierge présente l'Enfant Jésus au grand-prêtre Siméon ; celui-ci est vêtu de blanc et paraît assis sur l'autel.

9<sup>o</sup> Lettre V. — Annonciation. — L'ange Gabriel, d'une forme très gracieuse, est placé devant la Vierge. De leurs mains partent des banderoles portant : *Ave, gratia plena, Dominus tecum.* — *Ecce ancilla Domini : fiat mihi secundum verbum tuum.*

10<sup>o</sup> Lettre G. — Assomption. — La Vierge, couchée sur un lit, est entourée de plusieurs personnages.

11<sup>o</sup> Lettre S. — Nativité de la Vierge. — Sainte Anne est placée sur un lit à l'ange, dont les rideaux sont artistement relevés.

12<sup>o</sup> Lettre G. — Toussaint. — Groupe de saints au centre desquels on distingue saint Pierre et saint Paul.

M. Maurice Ardant, auquel ce missela appartenait, dit (1) qu'il a été estimé, en 1864, à Paris, la somme de 800 fr., prix qui nous paraît bien au-dessous de sa valeur; il ajoute que certaines expressions de la dernière prière semblent indiquer qu'il a été écrit au monastère de Solignac « dont les moines étaient tous des artistes et habiles ouvriers ». Rien ne peut justifier cette dernière assertion. Il ne s'ensuit pas de ce que Matha de Sardène, mère de Simon de Cramaud, était de Solignac, que le manuscrit ait été exécuté à l'abbaye de Solignac. Nous avons déjà dit que rien dans les offices ou le propre des saints ne rattache ce Missel au pays; d'autre part, au xv<sup>e</sup> siècle, les moines de Solignac recouraient déjà à Limoges pour l'exécution de leurs objets d'orfèvrerie (2), ce qui indique une décadence artistique du monastère pour la fabrication de ces objets. Il devait en être de même pour les scribes et les enlumineurs.

Ici viennent se placer des manuscrits dans lesquels l'art n'a rien à voir, mais qui, en revanche, offrent le plus grand intérêt pour l'histoire des mœurs et des coutumes de nos pères : nous voulons parler des livres de raison de nos anciennes familles limousines. On sait que MM. Guibert et Leroux ont entrepris la publication de tous les livres de raison limousins et marchois connus. Ils en ont réuni une cinquantaine, dont vingt forment déjà un premier volume. Le premier en date de ceux qui figuraient à l'Exposition était celui d'Etienne Benoît (Cat. n° 18), de Limoges (1426-1454), qui appartient à M. Astaix et qui a fait l'objet d'un ouvrage spécial, publié par M. Louis Guibert en 1882. C'est un cahier parchemin, format petit in-4° et contenant 35 feuillets, y compris les deux feuilles de garde qui lui tiennent lieu de couverture à présent. Il est écrit en langue romane, un peu corrompue par le voisinage de la limite de la langue d'oïl.

Puis venaient les deux suivants, qui ont été reproduits dans le tome VII du *Bull. de la Soc. scient., hist. et arch. de la Corrèze* (siège à Brive) :

Le Registre des comptes ruraux, contrats et notes diverses, de Gérard Massiot (Cat. n° 19), bourgeois et marchand de Saint-Léonard, continué par Jean, son fils, et par ses petits-fils Jean, Louis et Antoine (17 février 1434 au 17 novembre 1490). Il appartient à M. le chanoine Arbello, et forme un énorme registre de 800 pages, composé de dix gros cahiers de papier, mesurant 301 millimètres sur 224, recouverts chacun d'une feuille de parchemin

(1) *Bulletin de la Société archéologique du Limousin*, t. XIV, p. 403.

(2) L. GUIBERT, *L'orfèvrerie et les orfèvres de Limoges*.



et reliés ensemble. Il présente des spécimens d'une vingtaine d'écritures.

Le cahier memento de Psaumet Péconnet (Cat. n° 20), notaire royal à Limoges (du 10 avril 1487 au mois d'octobre 1502). Il appartient à M. Adolphe Péconnet du Châtenet, à Limoges, et se compose de six feuillets papier, mesurant 212 millimètres sur 150.

Du xvi<sup>e</sup> siècle, l'Exposition possédait d'abord deux grands manuscrits in-folio, appartenant à la Bibliothèque communale, qui ne se rattachent au pays que par leur provenance. Ils faisaient partie de la bibliothèque de Geoffroy des Cars (+ 1534) (1), sénéchal et gouverneur de la vicomté de Limoges pour le roi de Navarre.

Le premier est une copie de la Cité de Dieu, de Saint-Augustin, traduite par Raoul de Presle (Cat. n° 29), qui mesure 33 centimètres de largeur sur 46 de hauteur et a 474 feuillets. La reliure a disparu. Le frontispice enluminé couvre toute la première page et présente un motif décoratif d'une allure prétentieuse, d'un dessin un peu relâché, aux couleurs criardes. Au centre se trouvent les armes de la famille des Cars : *de gueules au pal de vair*, avec la devise : LORS ARAY IOIE, qui n'est pas la même que celle que nous connaissions : *Sic per usum fulsit* (2), sans parler de celle qui lui a été attribuée depuis le commencement de ce siècle seulement : *Fais ce que dois, advienne que pourra*.

Le second est un Valère Maxime (Cat. n° 27), (28 centimètres de largeur sur 38 de hauteur, 352 feuillets), dont le titre est plus simple et qui renferme une douzaine de lettrines enluminées au commencement des chapitres, avec guirlande de feuilles de houx encadrant la marge extérieure, dans le genre de celle du Missel de Saint-Etienne : il est relié en veau et recouvert de velours vert, avec cinq énormes clous en cuivre sur chacun des plats. Il avait deux fermoirs en cuir qui ont disparu.

Ces deux manuscrits portent à la fin la même mention :

« Ce livre appartient a Monseigneur Geoffroy, seigneur des Cars, de Julhac, etc., conseiller et chambelan ordinaire de tres hault excelant et puissant prince Henry [II], par la grace de Dieu roy de Navarre, son seneschal et gouverneur au vicomte de Limoges, aussi son seneschal ez pays et vicomte de Marsan, Turssan et Gaverdan ; le quel livre il a achapte et bien poye et par arrest de la Court de Parlement gaigne et delivre ».

(1) M. l'abbé Lecler, dans sa notice sur *les Cars* (*Almanach limousin* pour 1887, p. 78) dit par erreur que ces ouvrages appartenaient en premier lieu à François de Pérusse des Cars, petit-fils de Geoffroy.

(2) A. CHASSANT et H. TAUSIN, *Dictionnaire des devises historiques et héraldiques* (Paris, Dumoulin, 1873, 3 vol. in-18), donnent : *Sic per usum fulget*.

A quel procès cette dernière phrase fait-elle allusion ? Le copiste avait-il été payé d'avance et avait-il manqué à ses engagements ? c'est ce que nous pouvons conjecturer, sans cependant l'affirmer.

La Bibliothèque communale possède un troisième manuscrit ayant appartenu aussi à Geoffroy des Cars. C'est un François Patrice : *de l'Institution de la chose publique* (33 centimètres de largeur sur 44 de hauteur, 156 feuillets). La place des initiales est libre, attendant l'enluminure. La reliure est la même que celle du précédent, sauf la couleur du velours qui est grenat. On lit à la fin :

« Cy finist le tres fructueux et utile livre de François Patrice, de l'institution et administration de la chose publique, nouvellement a la louenge de Dieu et utilité d'ung chascun traslaté de latin en françoys et imprimé à Paris le dernier jour d'avril mil cinq cens et vingt, par maistre Pierre Vidoue, imprimeur, pour Galliot Du Pré, marchand libraire, demeurant sur le pont Nostre-Dame, à l'enseigne de la Gallée d'or, ayant sa bouthique en la grand salle du Pallays, au troisesme pillier, avec le privilège du roy nostre sire (1). »

La mention « Ce livre appartient a Monseigneur Geoffroy, seigneur des Cars, etc., » se termine ainsi : « lequel livre mondit seigneur a fait faire sceans ».

Geoffroy des Cars avait dû dépenser beaucoup pour faire copier un ouvrage imprimé en 1520, et cela sur beau vélin in-folio, avec une riche reliure. Il fallait réellement pousser le caprice bien loin pour se permettre un pareil luxe, étant donné que la valeur du livre imprimé devait être bien inférieure à la copie manuscrite.

Avec les registres des anciennes confréries de dévotion de Limoges, nous sommes en plein art limousin, et cela à l'époque de ses plus belles manifestations. C'est le moment où Limoges

(1) BRUNET, *Manuel du libraire*, t. IV, p. 441, donne plus exactement le titre de cet ouvrage : « Livre très fructueux et utile à toute personne de l'institution et administration de la chose publique, composé en latin par Fr. Patrice de Senes, et translaté en français. » — A la fin : « Cy finist le tres fructueux et utile livre de François Patrice de l'institution et administration de la chose publique. Nouuellement... translate de latin en françoys et imprime a Paris le dernier iour dauril mil cinq cens et vingt par maistre Pierre Vidoue, imprimeur pour Galliot Du Pre, marchand libraire, in-fol. goth. de 6 ff. prélim. y compris le titre, texte f. 1 à ccc, plus la marque de Galliot du Pré sur un f. séparé.

voit s'épanouir le talent de ses émailleurs les plus célèbres, les Pénicaut, les Limosin, les Reymond, les Courteys et les Court. Quels que soient les noms des auteurs des belles enluminures qui ornent les registres que nous possédons, leur œuvre respire un profond sentiment du dessin et de la couleur. C'est le confrère doublé de l'artiste, qui a mis tout son savoir faire pour l'honneur de sa confrérie, et qui, en reconnaissance de la confiance qu'on a mise en lui, veut laisser aux générations à venir une œuvre digne de l'association.

Le registre de la Confrérie des pauvres à vêtir, vivants et morts (Cat. n° 31), appartient à l'Hôpital de Limoges. C'est un grand in-folio de 151 feuillets parchemin, recouvert d'une peau de veau non tannée, qui a été décrit par M. Leroux dans l'*Inventaire des Archives hospitalières*, VIII, B. 3.

D'après M. Louis Guibert, cette Confrérie fut unie à celle des Suaires dès le commencement du xiv<sup>e</sup> siècle. Au xiii<sup>e</sup> siècle, elle est mentionnée dans nos chartes communales. Peut-être concourut-elle à la fondation de l'hôpital Saint-Gérald, peut-être même avait-elle constitué une annexe de cette fondation.

Le terrier des revenus de la Confrérie dont il s'agit ici porte ce titre : « Ensuyvent les cens et rentes, droictz et devoirs de la charitable frairie des pouvres à vestir (1535-1683) ». Le dit terrier fut fait par ordre de Pierre Butaud et Mathieu Mercier, bailes de 1535. Sur le premier feuillet, une enluminure représente un membre de la Confrérie qui tend un manteau à un pauvre en chemise. Sur le fond ces mots : *Povres à vestir*. L'exécution de cette enluminure est médiocre; elle est, du reste, très endommagée.

C'est au fol. 8 v<sup>o</sup> que se trouve la plus belle miniature, portant au bas la date de 1535. Les couleurs sont très adoucies et le jaune domine dans l'ensemble du dessin. Nous en empruntons toujours la description à M. Louis Guibert, parce qu'il serait impossible de mieux dire que lui :

« Le tableau, car c'en est un véritable, se compose d'une grande scène, au-dessus de laquelle courent une guirlande de fleurs et une branche de chêne, formant une frise légère et reliant trois médaillons d'un caractère artistique remarquable et d'un style très pur. Dans une sorte de vestibule d'architecture romane, au fond duquel une haute arcade cintrée, ouverte, laisse voir la campagne, des pauvres reçoivent les vêtements distribués par les bailes de la confrérie. L'un de ces derniers porte les vêtements sur son bras et les tend aux indigents, qui, à genoux, semblent mêler à leurs actions de grâces des prières pour leurs

bienfaiteurs. L'autre baile, le trésorier de la confrérie probablement, est assis derrière le large coffre à panneaux sculptés d'où viennent d'être tirés les habits achetés avec les deniers des confrères ; il tient à la main une aumonière, la « bourse commune », et semble diriger la distribution. »

Le Registre de la Confrérie du Saint-Sacrement de Saint-Michel-des-Lions, à Limoges (Cat. n° 34), appartient toujours à cette même Confrérie. C'est le registre des statuts, car la confrérie en possédait d'autres pour les comptes, etc. Il mesure 213<sup>mm</sup> de largeur, sur 312 de hauteur, et contient 63 feuillets, dont les 22 premiers sont en parchemin et les autres en papier. Ce registre a été relié au xviii<sup>e</sup> siècle et les marges ont été rognées. Il commence ainsi :

« A l'honneur de Dieu, Père, Filz et Saint Esperit, de la Benoiste vierge Marie, anges, archanges, saintz, saintes et court celestielle de paradis, en consideration de la grande charité et amour que Dieu a porté et porte a l'humain lignage d'avoir institué le saint Sacrement de l'autel, etc... Soubz le bon plaisir de tous supérieurs, seigneurs constitués en dignités ecclésiastiques et séculières, a esté constituée, créée et ordonnée une compagnie fraternelle, amiable, soubz le nom et tiltre du précieulx corps nostre seigneur Jésus-Christ et saint Sacrement de l'autel, pour estre celebree, deservie et entretenue comme s'en suyt : Vingt quatre premiers membres, etc. ». — Ces premiers statuts sont faits « au couvent des Augustins-les-Limoges, après une messe du saint Esprit, le dimanche 7 juin 1556... »

C'est à cette année 1556 qu'il faut attribuer la belle miniature qui se trouve au verso du feuillet 1 et qui représente la *Cène*. Au-dessous, deux anges nimbés soutiennent un ostensor, au centre duquel l'artiste a figuré le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean. Cette miniature paraît avoir été retouchée postérieurement. Le sujet est probablement emprunté aux gravures allemandes qui servaient de modèles à nos émailleurs, comme l'a parfaitement établi M. Louis Bourdery, dans son travail sur les émailleurs. Il existe une très grande ressemblance entre notre miniature et l'émail du xvi<sup>e</sup> siècle qui porte le n° 16 du catalogue. Non-seulement le dessin est à peu de chose près le même, mais il y a encore beaucoup de rapports dans le coloris, qui est bien plus vif que dans le registre précédent. D'autre part, les miniatures et l'écriture des feuillets 1 à 8 de ce registre ont été tracées par la même main à laquelle on doit les feuillets 1 à 12, 253 à 256 du registre de la Confrérie de Saint-Pierre, qui suit. C'est la même façon d'employer les couleurs, la même ortho-

graphie, la même manière de relever en bleu les initiales placées au commencement des alinéas. Or, comme ce dernier registre a été exécuté par l'émailleur Pierre Reymond, tout porte à croire que cet artiste est l'auteur de l'émail n° 16 de notre exposition. Pierre Reymond avait enluminé de la même manière, en 1583, un registre semblable à celui qui nous occupe, contenant les statuts de la Confrérie du Corps de Dieu de Saint-Pierre.

Le feuillet 2 est encadré par une large bordure de feuillages; dans le bas, deux anges soutiennent un cartouche portant le monogramme du Christ.

Les premiers statuts se continuent jusqu'au fol. 8, où se trouvent les blasons coloriés des vingt-quatre premiers confrères, tous appartenant à la haute bourgeoisie limousine, et dont la plupart des familles subsistent encore. Voici leurs noms dans l'ordre des blasons :

Sire Joseph Lascure, bourgeois et marchand;  
 Estienne Félines, marchand;  
 Jean Biays, élu pour le roi au hault Limosin;  
 Pierre Mosnier, marchand;  
 Simon Descoustures, juge de la garde des seaux;  
 Martial Gadaud, procureur au presidial;  
 Guillaume Aubusson, marchand;  
 Jean Martin, procureur au presidial,  
 Pierre Martin, conseiller au presidial;  
 François Dubouscheys, marchand;  
 Joseph Baignol, procureur au presidial;  
 Sire Jean Lascure, bourgeois et marchand;  
 Joseph Doyneys, marchand (1);  
 Claude Roard [ou Rouart], marchand;  
 Helies Benoist, marchand;  
 Sire Pierre Saleys, bourgeois et marchand;  
 Pierre Segond, marchand;  
 M<sup>e</sup> Jehan de Julien, receveur des tailles au hault Limosin;  
 M<sup>e</sup> Léonard Descoulx, procureur au presidial;  
 M<sup>e</sup> Jehan Petiot, procureur du roi au presidial;  
 M<sup>e</sup> Jehan de Beaubreuilh, avocat au Presidial;  
 Martial Martin, marchand;  
 Jehan Yvernaud, marchand;  
 Jehan du Monteil, marchand.

(1) Les armes de cette famille sont : *d'azur à un globe d'or surmonté d'un 4 de même*, dont l'extrémité de droite se termine par une croix. C'est la reproduction du chiffre de presque tous les imprimeurs parisiens du xvi<sup>e</sup> siècle, et ce fait nous confirme dans cette idée que le chiffre des imprimeurs de Paris rappelait la confrérie de métier, existant parallèlement à la corporation de métier.

Le feuillet 10 contient un acte du 14 juin 1623 et les feuillets 11 à 15 contiennent l'acte de reconstitution de la Confrérie en 1816. Les feuillets 16 à 63 sont blancs.

Le plus précieux, le plus intéressant à tous les points de vue de ces registres est bien certainement le « Registre de recettes et de mise de la Confrérie de la Feste-Dieu, établie dans l'église de Saint-Pierre-du-Queyroix de Limoges (Cat. n° 32), » qui appartient aux Archives communales (GG, 204).

Ce manuscrit mesure 242<sup>mm</sup> de largeur sur 332<sup>mm</sup> de hauteur ; il a 257 feuillets, le premier et le dernier sont blancs. Le registre commence au verso du feuillet 2. Il a été commencé en 1551 et s'est continué jusqu'au 15 janvier 1680 avec quelques mentions de dates postérieures.

Indépendamment de son frontispice, de quelques têtes de chapitre ou initiales très délicatement enluminées, ce livre présente une collection de dessins d'objets d'orfèvrerie des xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles. L'association achetait-elle un objet quelconque, elle s'empressait d'inscrire sur son registre la provenance, le nom de l'artiste, le poids et le prix de l'objet : et enfin, à tous ces détails si précieux pour l'histoire de l'art à Limoges, venait se joindre la reproduction fidèle de l'objet, avec le nom du dessinateur.

Tous les genres d'écriture des xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles se retrouvent dans ce registre ; mais il y a surtout une chose qui frappe en l'ouvrant, c'est la ressemblance complète qui existe entre l'écriture des feuillets 1 à 12, 253 à 256 (1), et celle des feuillets 1 à 8 du registre de la Confrérie de Saint-Michel-des-Lions, ci-dessus. C'est, à n'en pas douter, Pierre Reymond, émailleur, qui a écrit le commencement des deux registres.

Comme celle de Saint-Michel, la confrérie de Saint-Pierre avait son registre des Statuts. Nous lisons, en effet, au fol. 90, qu'en 1583 les confrères font transcrire les statuts de la confrérie sur un registre spécial et ils payent « à Pierre Reymond, peintre, pour avoir fait une ymage au commencement d'icelui, xxx sols ».

Pour celui qui nous occupe, celui de Saint-Pierre-du-Queyroix, nous avons, au folio 9 v°, les détails les plus précieux sur la provenance et le prix du vélin dont il est formé, le nom du libraire qui l'a relié et le prix de la reliure, le prix payé à l'ouvrier en métaux chargé de le « ferrer », enfin, chose plus intéressante

(1) Ces derniers feuillets contiennent les rentes dues à la Confrérie par M. Chièze, prêtre, et les anniversaires que les bailes doivent faire célébrer. Ils portent la même date, 1553, que le frontispice du registre.

encore, le nom de l'artiste qui a « peint et illuminé » le début du livre. Voici l'extrait de ce feuillet :

« Item avons faict faire les trois grandz livres de parchemin, cest assavoir le present livre appelle le livre des comptes, le livre appelle des recongnossances ou avons fait escrire et grossoyer toutes les recongnossances au proffict de ladicte confrairie, et l'aulture livre appelle le terrier. Et pour faire lesdictz troyslivres, avons faict achepter a Fontenay, a la foyre de la Grand Saint Jehan mil cinq centz cinquante-ung, quinze douzaines de grand veslin de Bretaigne que a couste trente sols tournois la douzaine ..... xxij l. x s.

» Pour le port et voycture dudict veslin ..... viij s. iiij d.

» Item avons poye a Jehan d'Engolesme, livrayre, pour la fasson desdictz, troys livres ..... iij l. v s.

» Item avons poye a Marcial Promeyrat, pour ferrer et metcre dix boughons de cuyvre en chascun livre ..... ij l.

» Item avons paye a Pierre Reymond, pour peindre et illuminer lesdictz troys livres de parchemin ..... iij l.

Nous ne nous étendrons pas sur l'analyse du registre, qui a été très bien faite par M. Antoine Thomas dans l'*Inventaire des Archives communales* (p. 56 et 59). Nous reproduisons seulement le passage suivant qui nous donne quelques indications sur les premiers confrères :

« Ce jourdhuy qu'on compte lan de grace mil cinq cents cinquante finissant mil cinq cents cinquante ung, regnant au Saint siege Pape Julie tiers; Roy de France Henric second; Evesque de Lymoges, messire Cesar de Bourguinionibus, et Cure de ladicte esglise maistre Jacques Jouvyond, abbe de Saint Martin le Lymoges, estantz bailes pour ladicte annee Aymeric Senemaud de la rue de Crochadour, Jehan R[ol]gier de la rue de Magnenye et Marcial Rogier de la rue des Taules, marchant de la presant ville de Limoges, et maistre Maureilh Lamy de la rue de Bocherie, avec messire Marcial Gibessier, prebstre, nostre combayle de ladicte tres devote confrerie, ayantz entre noz mains le susdit livre de parchemin remply complect d'escripture auquel n'a lieu ne place pour y escrire noz comptes de ladicte presante annee, avons par conseil, advis et consentement de messieurs les fabricqueurs de ladicte esglise et aultres plusieurs des apparens de ladicte parroisse, faict faire le present livre de parchemin appelle le livre des comptes... »

On se fera une idée plus exacte de l'importance de ce manuscrit pour l'histoire de l'orfèvrerie de notre ville par la nomenclature des dessins qu'il renferme. Mais nous nous sommes plus attaché aux détails concernant les dessinateurs qu'à ceux relatifs à la

fabrication des objets dessinés. Les dessins sont toujours soignés et traduisent bien la physionomie de l'objet. Les meilleurs sont dus à Pierre Reymond, de 1550 à 1560 et 1581; puis vient Anthoine, peintre, à partir de 1574 et enfin Grenaud dit Nillaud (1), peintre, à partir de 1636. Indépendamment des dessins que renferme le registre, les comptes mentionnent d'autres dessins qui n'y figurent pas, ceux notamment de Martial Courteys auquel on paye 49 sols en 1579 « pour avoir peint et dresse les deux anges du candalabre et pour l'oripeau; » — d'Anthoine, qui reçoit en 1574, pour peinture du tabernacle, 3 l. et pour dix panonceaux 5 l. 10 s; — de Léonard Limosin, qui reçoit en 1576, pour six panonceaux, 7 l. 8 s. »

Il est à remarquer que, dès le commencement du *xvii*<sup>e</sup> siècle, la confrérie abandonne aussi bien les orfèvres limousins que les libraires-relieurs pour leur préférer les artistes de Paris, ce qui semblerait indiquer un commencement de décadence de ces deux industries. Ainsi nous lisons au folio 190 v<sup>o</sup> qu'en 1630 les confrères envoient 134 l. 5 s. 3 d. à Paris pour l'exécution d'un missel relié en velours rouge et couvert de plaques de vermeil « pour servir aux bonnes festes de l'année ».

Voici maintenant la liste des dessins :

Fol. 35 r<sup>o</sup>. — Pilier de candelabre en bronze, exécuté en 1559 par François Roland, fondeur. Le dessin est payé vii sols. Le registre est muet sur le nom du dessinateur. Mais comme le même dessin est reproduit une deuxième fois au fol. 85 correspondant à l'année 1581, et qu'il est fait par Pierre Reymond, moyennant 45 sols, on peut l'attribuer à cet artiste, auquel on doit le frontispice et les premiers dessins du registre.

Fol. 36 r<sup>o</sup>. — Esquisse d'un encensoir en argent; sur le socle un écusson portant le nom : F. MALHOT.

Fol. 51 v<sup>o</sup>. — Bénitier en argent dessiné en 1567 par Pierre Reymond, auquel on le paye 17 sols.

Fol. 54 r<sup>o</sup>. — Navette en argent, portant sur le pied la date de 1568 et dessinée par Pierre Reymond, auquel on le paye 8 sols 6 deniers.

Fol. 67 r<sup>o</sup>. — Candélabre en bronze exécuté, en 1574, par François Rolland, fondeur, et dessiné par Anthoine, peintre, qui reçoit 2 livres 5 sols.

Fol. 70 v<sup>o</sup>. — Grand Bourdon d'argent doré exécuté, en 1575, par l'orfèvre Jean Yvert et dessiné par Pierre Reymond, auquel

(1) Pierre Grenaud, dit Nillaud, fils de Jacques, m<sup>e</sup> peintre, mourut le 12 avril 1656 et fut enterré aux Jacobins. Son fils Jérôme († 7 octobre 1690) lui succéda. C'est à ce dernier que sont dus les dessins exécutés dans le registre après 1656. Jérôme eut pour successeur son fils Germain.



on paye 3 livres. Le dessin est très soigné, ce qui explique sans doute son prix élevé.

Fol. 74 <sup>re</sup>. — Soubassement de candélabre portant la date 1576; sur le soubassement on lit : *Qui habitant in domo tua, dne, in secula seculorumt laudabunt te.*

Fol. 79 <sup>ve</sup>. — Grand candélabre en cuivre exécuté en 1579 par François Roland. Sur le soubassement, on lit la même inscription que ci-dessus. Le chandelier du milieu est soutenu par deux anges. Il repose sur un écusson portant le monogramme de la confrérie. Le dessin a coûté 15 sols 6 deniers.

Fol. 82 <sup>ve</sup>. — Panonceau d'argent portant la date de 1580, sans nom d'orfèvre. Le dessin fut payé à Limosin (1) 14 sols 6 deniers.

Fol. 85 <sup>re</sup>. — Même pilier de cuivre pour le candélabre que celui dessiné au fol. 35. Celui-ci porte sur la base la date de 1581 et il a été exécuté, comme le premier, par François Roland, fondeur. Le dessin est de Pierre Reymond, auquel on paye 15 sols.

Fol. 144 <sup>re</sup>. — Encensoir en argent exécuté par l'orfèvre Pierre Guibert en 1599.

Fol. 151 <sup>re</sup>. — Croix en vermeil, due à Jean Verrier, orfèvre en 1600. Au centre et aux extrémités de la croix, des petits médaillons de forme ronde, dans lesquels sont dessinés la Crucifixion et les quatre évangélistes. Le dessin a coûté 20 sols.

Fol. 182 <sup>re</sup>. — Croix double, ancrée, ornée de pierreries, qui devait appartenir depuis longtemps à la confrérie, car le registre dit quelle fut *refaite* en 1623 par l'orfèvre Texandier. C'était la plus belle croix du trésor. Le dessin fut payé 1 livre 10 sols.

Fol. 188 <sup>re</sup>. — Fenêtre grillée de la sacristie. Sur la verrière du volet se montre le monogramme de la confrérie dans un cœur rouge.

Fol. 189 <sup>re</sup>. — Beau calice en vermeil, que l'on avait envoyé à Paris, en 1628, pour le redorer.

Les deux dessins ci-dessus sont payés 1 livre 5 sols en 1630.

Fol. 197 <sup>re</sup>. — Burettes et bassin d'argent achetés à Paris en 1636. Le peintre Nillaud reçoit 30 sols pour le dessin.

Fol. 201 <sup>re</sup>. — Voile de satin vert brodé, portant au centre le monogramme du Christ. Ce voile fut fait, en 1637, par Joseph Ruand, maître brodeur.

Fol. 206 <sup>re</sup>. — Deux chandeliers d'argent, achetés à Paris en 1639

Fol. 220, 221 et 222, recto et verso, les six chandeliers d'argent que les bailes de 1684 firent faire à Paris, par Blanchard, orfèvre qui, jusqu'en 1703 et probablement plus tard, reçut les commandes de la confrérie.

(1) Il s'agit d'un des parents de Léonard I Limosin; celui-ci est mort en 1577.

Fol. 228 v°. — Custode en vermeil faite à Paris, en 1658, et enluminée par le peintre Nillaud, auquel on donna une livre. La même custode fut redorée par Blanchard en 1703.

Fol. 231 r°. — Esquisse de deux burettes en argent ciselé, toujours commandées à Blanchard, en 1661.

C'est donc vingt-quatre dessins d'objets d'orfèvrerie religieuse que ce registre contient, et sur la fabrication desquels il fournit de précieux renseignements. On y trouve encore de nombreuses indications sur la valeur d'une foule d'objets. Le lecteur peut y suivre les fluctuations du prix de la cire, qui était l'un des gros articles de la dépense annuelle de la confrérie.

Le xvr<sup>e</sup> siècle a vu se multiplier les livres d'heures. Ces livres étaient aussi somptueux à l'intérieur qu'à l'extérieur. « Devenus promptement de véritables joyaux, enrichis par le travail du miniaturiste, de l'orfèvre, du relieur, du brodeur, ils étaient portés par les élégantes dans un sachet précieux suspendu à leur bras ou à leur ceinture. Un poète du temps, Eustache Deschamps, les désigne parmi les objets de luxe dont une femme de bonne maison ne peut décemment se passer (1). »

L'exposition de Limoges possédait deux de ces livres d'heures, tous deux d'une provenance étrangère à la province, comme l'indique le calendrier; mais aucun ne rappelle la magnificence des Heures des ducs d'Anjou et de Berry. L'un appartient à M. l'abbé Leclerc, archiprêtre de la cathédrale. Il contient trente-deux miniatures d'un bon dessin. Plusieurs pages sont encadrées de fleurs et de rinceaux couvrant toutes les marges. Il a une belle reliure de l'époque, à petits fers dorés, genre Le Gascon. Le second est un livre d'heures de la Vierge, appartenant à la bibliothèque du Grand Séminaire, qui mesure 115<sup>mm</sup> sur 165<sup>mm</sup> et contient 102 feuillets parchemin. On y rencontre les huit miniatures suivantes : fol. 13, Annonciation; fol. 22, Visitation; fol. 31, Nativité; fol. 37, Circoncision; fol. 57, Pentecôte; fol. 61, Crucifixion; fol. 63, Dieu se manifestant au prophète David (avant les psaumes de la pénitence); fol. 76, la miniature est assez bizarre : c'est le symbole de la Rédemption figuré par la mort en face d'un cercueil et d'une croix. Le squelette a des vêtements de femme; il est coiffé d'un hennin d'où pend un long voile et chaussé à la poulaine. Dans la bière, on remarque les planchettes destinées à soulever la tête et les pieds. La reliure est du xviii<sup>e</sup> siècle; elle porte à son centre, comme beaucoup

(1) LECOY DE LA MARCHE, *Les manuscrits et la miniature*.

d'ouvrages religieux reliés à Limoges, un vilain écusson représentant les attributs de la Passion.

Nous mentionnerons encore parmi les pièces historiques :

La lettre d'Alain de Beaumont à Bertrand du Guesclin (24 septembre 1370), relative à une indemnité à payer au propriétaire d'une maison qu'il avait détruite pour assurer la défense du fort de Saint-Yrieix, à la suite de la prise de la Cité de Limoges par le prince de Galles : cette lettre a été reproduite dans le *Recueil de fac-simile héliographiques de documents tirés des archives de préfecture, mairies et hospice*, publié par le Ministre de l'Intérieur en 1878 ;

La belle charte de fondation du Collège de Limoges par les Jésuites, signée par le prévôt général de l'ordre, le R. P. Aquaviva, et datée du 25 mars 1606. L'encadrement de cette charte est enluminé dans le style de l'époque : elle appartient à M. Nivet-Fontaubert ;

Les lettres de Louis XIII portant établissement de la foire des Rameaux à Limoges et datées de juin 1634, dont le sceau et le contre-sceau sont admirablement conservés (Aux archives communales de Limoges, HH I, n° 1) ;

Les Annales manuscrites de Limoges, dites manuscrit de 1638, petit in-folio papier contenant six dessins en noir des monuments de Limoges, et appartenant à la Bibliothèque communale : ces Annales ont été publiées, en 1872, par MM. Ruben, Achard et Ducourtieux ;

Un traité de blason et recueil d'armoiries très bien dessinés par Lamy, pharmacien à Limoges. Le livre est daté du 1<sup>er</sup> juillet 1655. Il contient un certain nombre de blasons des anciennes familles de Limoges. Il appartient à M<sup>me</sup> Eugène Ardant.

Enfin un Index topographique des biens du chapitre de l'église collégiale de Saint-Junien, dessiné par le chanoine Colin en 1655, grand in-plano oblong. Ce manuscrit, très précieux pour l'histoire de Saint-Junien, a été acheté à M. Bourgoin-Mélisse pour la Bibliothèque de cette ville.

## II. — CARTES, PLANS, VUES.

La division des plans était assez complète. Les plus anciens plans de Limoges étaient là, à la suite les uns des autres, et le visiteur pouvait, après avoir parcouru le plan le plus ancien, celui

du médecin Fayen, 1594, suivre les diverses transformations de la ville depuis cette époque, continuer par le plan de Jouvin de Rochefort, dit des Trésoriers de France, de 1680, et enfin les beaux plans de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment le plan si clair et si précis de l'abbé Legros, qui appartient à M. Nivet-Fontaubert, pour en arriver au plan de la ville actuelle dressé par MM. Ducourtieux et Ducros.

Nous ne nous étendrons pas sur les plans de notre ville, non plus que sur les cartes du Limousin. Nous renvoyons pour ceux-ci aux notices qui leur ont été consacrées dans notre bulletin (1) par MM. Leroux et nous.

L'exposition de Limoges possédait, en outre, plusieurs plans des environs de Limoges, dus à nos artistes émailleurs. L'un d'eux surtout se recommandait à l'attention du visiteur par l'originalité et l'élégance du dessin et surtout par sa subscription. C'est le plan de Naugeat, exécuté par ordre de justice, et signé Léonard Limosin. C'est, nous pensons, le seul autographe connu du grand émailleur, et à cause de sa rareté nous en donnons le fac-simile, d'après une photographie de M. Emile Molinier.

Ce plan appartient à M. Edouard Langle. Il mesure 65 cent. de largeur sur 1<sup>m</sup>,35 de hauteur. Dans sa partie inférieure de droite se trouve la mention ci-dessous, écrite en entier et signée par Léonard Limosin (2) :

« Cest la figure par moy soubz signe, peinstre du roy; demeurent en la ville de Limoges, appelle par ordonnance de Monseigneur M<sup>r</sup> de La Guyonnye, conseiller et presiden du roy en la grand chambre des enquestes en sa court du Parlement a Bourdeaulx, nomme et accorde au proces pendant en la dict court, entre noble et venerable frere Agnet (2) de Veyrat, commandeur de Lymoges et baillif de Saint-Georges-de-Lyon, demandeur, contre Pierre Remangne? (2) et austres au proces nommes defendeurs, de biens et terres sises et situees au dit lieu et villaige de Naugeat, avec la annotation et description les confrontations des dites tenues pour estre accordées par les dictes parties ou leurs procureurs comme plus a pleyn est contenu au proces-verbal du dict, sur laquelle [piece] j'ay delivre au dict sieur commandeur par ordonnance du dit sieur presiden. Fait le sextiesme jour de novembre mil cinq cens soixante un.

» Leonard LYMOSIN. »

(1) *Bulletin de la Soc. arch. et hist. du Lim.*, t. XXXI.

(2) Cette mention a déjà été reproduite dans l'ouvrage *Emailleurs et émaillerie de Limoges*, p. 111, et au *Bulletin de la Société archéo-*





On lit un peu au-dessous : « Pascaud estoit le clerc dud. seign. de La Guyonnye. »

Dans l'angle inférieur de gauche se trouve cette mention : « Pachault. — protestation de debattre et impugner la presente » figure en la court, ainsi signe a l'original : Nantiac. »

Au verso on lit : « Figure du villaige de Nougat pour le commandeur de Limoges. GARAUD? »

Le plan embrasse l'emplacement occupé aujourd'hui par l'Asile départemental d'aliénés et quelques terres avoisinantes, au nord, depuis le ruisseau de Sainte-Claire jusqu'à la rencontre du chemin d'Isle et de celui de Boschaux au sud (chemin de la Conque ou des Bailes aujourd'hui). De l'est à l'ouest, depuis le chemin du Troup-du-Loup jusqu'au chemin de Naugeat.

Nous ne donnerons pas une nouvelle description de ce plan que le lecteur trouvera au tome XXXIV de notre Bulletin.

Le plan de Naugeat, en nous donnant la signature de Léonard Limosin, nous révèle un des côtés de son talent.

L'exposition possédait encore un plan de Fougères, Juilhac, Les Audoyes, Le Carrier, qui remonte aux premières années du xvi<sup>e</sup> siècle. Ce plan a appartenu aux Bénédictins. Les Archives départementales, qui le possèdent aujourd'hui, ont aussi une copie d'une fraction de ce plan, faite vers le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, par Jean Court dit Vigier.

Il existe bien d'autres plans exécutés par nos émailleurs, que leur habileté comme dessinateurs désignait d'avance pour ce genre de travail. M. Maurice Ardant (*Émailleurs et émaillerie de Limoges*) en attribue à François III et à Léonard II Limosin, ainsi qu'à François Poylevé. Nous même nous en avons trouvé un signé de Poncet (Philippe II ou Elie II) et daté du 12 mars 1655 (1).

L'exposition possédait aussi un plan de Saint-Lazare (parc de 60 centimètres carrés) qui appartient à M. Astaix. Celui-ci a été exécuté, comme les précédents, par ordre de justice. Il est signé : Grenaud, peintre, et date de 1640 (2).

*logique*, t. V, p. 112, et t. VI, p. 119. Nous remarquons les variantes suivantes dans la lecture de M. Maurice Ardant : Huguet pour Agnet; Chavaignac pour Remagne.

(1) *Bull. de la Soc. arch. et hist. du Limousin*, t. XXXIV.

(2) Il s'agit ici de Pierre Grenaud ou Granaud, plus connu sous le surnom de Nillaud. C'est à lui et à son fils Jérôme que l'on doit quelques-unes des miniatures du registre de la confrérie du Corps de Dieu de Saint-Pierre.

Il convient de dire un mot d'un curieux plan des fontaines de Limoges, que, d'après son écriture, on peut dater du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle. Il est sur papier et collé sur parchemin, et mesure 27 centimètres de largeur sur 40 de hauteur. Au dos on lit : « Cest la figure dez dohactz dez fontaines. P. Regina. » Au centre se trouvent quatre trous de brûlure, et la partie inférieure de droite est déchirée.

Le plan a été fait à l'occasion d'un procès entre l'abbaye de Saint-Martial et les consuls de Limoges pour le partage des eaux provenant de la source de Combes-Ferrières, située au-dessous de la Mauvendièrre. Ce procès, très long, fut porté devant le Parlement de Bordeaux et il ne se termina que par une transaction entre les parties en 1508 (1).

Ce plan ne nous donne pas seulement les fontaines du Château existant alors, il nous montre encore le clocher de Saint-Martial et les restes du cloître de l'abbaye, construit au x<sup>e</sup> siècle ; la porte Montmailler ainsi qu'une partie de la muraille de la ville du côté de la rue Servièrres. Dans cette muraille sont pratiquées trois portes avec longues ferrures, qui livraient passage aux conduites d'eau.

La porte de gauche appartient à la ville ; elle laisse entrer une partie de l'eau de la source litigieuse ; cette eau va alimenter, au moyen de tuyaux en plomb, les fontaines des Barres et du Chevalet (au bas de la rue des Combes).

La porte du centre est celle de la conduite de l'abbaye de Saint-Martial, dont les eaux viennent de la même source de Combes-Ferrières. Cette conduite alimente les cinq fontaines du monastère : 1<sup>o</sup> la fontaine de marbre, placée au milieu de l'ancien cloître, plus connue sous le nom de *Fontaine de la Claustre* ; le plan lui donne le nom de *marbre*, à cause de la nature de sa vasque ; 2<sup>o</sup> la fontaine du goret, que le dessinateur nous représente d'une façon facétieuse : le petit cochon placé au-dessus de la vasque laisse échapper l'eau par ses deux extrémités ; cette fontaine devait être dans le préau ; 3<sup>o</sup> la fontaine barrée, qu'il ne faut pas confondre avec la fontaine des Barres appartenant à la ville, d'une forme analogue et située sur l'emplacement de la fontaine actuelle. Nous ne savons au juste dans quelle partie de l'abbaye se trouvait cette fontaine, pas plus que la quatrième fontaine, dont la désignation est difficile à lire : « Fontaine de vaille les piles mons. de Saint Marcial ? » L'une des deux devait occuper le centre des bâtiments de l'abbaye, comme plusieurs plans de Limoges l'indiquent ; elle s'est trouvée au

(1) *Registres consulaires*, t. I, p. 9 à 20.



milieu de la place des Boutiques (place de la République actuelle) après la démolition de l'abbaye; 5° enfin la fontaine des cuisines.

La porte de droite donnait accès aux eaux de la ville venant de Montjauvy. Ces eaux provenaient de la source d'Encombe-Vineuse et alimentaient la fontaine de Saint-Pierre-du-Queyroix. Comme la source d'Encombe-Vineuse appartient tout entière à la ville, le plan a bien soin d'indiquer sur le tracé de la conduite « dont n'est point question ».

Nous ne pouvons terminer ce qui a rapport à cette division sans citer le beau « Plan de l'église royale et collégiale de Saint-Martial de Limoges, avec partie de ses environs », dessiné par l'abbé Legros en 1784, à l'échelle de 36 pieds. C'est le plan le plus complet de l'antique basilique, dont la construction remonte au *xi*<sup>e</sup> siècle. On remarque du côté nord l'ancienne église basse de Saint-Pierre-du-Sépulcre, dans laquelle se trouvaient le tombeau de Saint-Martial et la crypte du tombeau de Tève-le-Duc. A celle-ci était accolée la chapelle des Benoît. L'église se rattachait aux bâtiments de l'abbaye par l'extrémité de Saint-Pierre-du-Sépulcre.

L'antiquité de la basilique, à laquelle le Château de Limoges devait sa formation, les nombreux souvenirs historiques qui s'y rattachaient, son importance architecturale enfin auraient dû lui faire trouver grâce auprès des démolisseurs. Il n'en a rien été. La destruction de Saint-Martial, commencée en 1792, fut terminée en 1809.

C'est toujours à l'abbé Legros que l'on doit le dessin du clocher de l'église Saint-Martial, tel qu'il existait avant les réparations qui y furent faites en 1752. A cette date, en effet, on remplaça le pignon terminal par une plate-forme entourée d'une couronne de pierres. Ces deux plans appartiennent à la Société archéologique.

### III. — AUTOGRAPHES.

Dans la collection d'autographes presque toutes les illustrations limousines étaient représentées. Ces autographes datent des *xvii*<sup>e</sup> et *xviii*<sup>e</sup> siècles et font presque tous partie de la riche collection de M. Eugène Charavay, de Paris. Nous remarquons parmi les administrateurs : le chancelier d'Aguesseau ; les intendants de Bernage, de Tourny, Turgot, d'Aine, Jean-Casimir de Baluze, diplomate ; les cardinaux ministres Dubois et Fleury :

le lieutenant de police La Reynie, le duc des Cars ; les orateurs Mirabeau et Vergniaud, et enfin les députés de la Haute-Vienne à la Convention nationale : Gay-Vernon, Soullignac, Bigaud, B. Lestérps, Faye et Lacroix, dont les deux lettres collectives adressées aux administrateurs de la Haute-Vienne et à la Société populaire de Limoges sont très curieuses ; elles ont été publiées par M. Louis Guibert (1). L'armée est représentée par d'Aubusson, duc de La Feuillade, Jourdan, Brune, Bugeaud ; les sciences et les lettres par Dupuytren, Gay-Lussac, Etienne Baluze, Marmontel, de Bernis, de Loménie, l'abbé Texier et nos deux fabulistes patois : les abbés Foucaud et Richard.

#### IV. — IMPRIMÉS.

Dans la section des imprimés, le Comité de l'Exposition de Limoges avait voulu mettre en saillie les points suivants :

1° Montrer les progrès de l'imprimerie depuis son berceau par les plus beaux spécimens des livres imprimés en France ou à l'étranger, choisis de préférence parmi ceux écrits par des Limousins ;

2° Présenter les premiers ouvrages imprimés dans la région, depuis le moment où l'imprimerie a fait son apparition dans les deux principaux centres de la province : Limoges et Tulle, et établir ainsi la liste des imprimeurs de ces deux villes ;

3° Réunir les plus belles reliures et surtout celles exécutées dans le pays.

Les premiers imprimeurs, comme on le sait, cherchaient le moyen d'imiter les manuscrits par un procédé économique qui, en leur permettant d'en reproduire rapidement une certaine quantité, leur donnerait de grands bénéfices.

C'est que les manuscrits étaient d'un prix très élevé au milieu du xv<sup>e</sup> siècle, à la veille de l'invention de l'imprimerie. On pourra se faire l'idée de la valeur d'un missel Limousin par ce que nous apprend le livre de raison des Massiot dont nous avons parlé plus haut. Le 18 novembre 1485, Jean Massiot achète un missel à F. Jean Journet, prieur du Châtenet, pour le prix de 60 livres (96 fr. 32, représentant 578 francs d'aujourd'hui) (2).

(1) *Le parti girondin dans la Haute-Vienne*. — Paris, 1878, in-8°.

(2) *Bull. de la Soc. scient., hist. et arch. de la Corrèze* (siège à Brive), t. VII. p. 308.

Au début de l'imprimerie, « les imprimeurs ne calquèrent pas seulement l'écriture, mais ils voulurent persuader le public que tout, dans leurs livres, était fait à la main, la peinture comme le reste, et vendre pour des œuvres originales des sujets reproduits par la gravure sur bois; à peu près comme de nos jours la chromolithographie veut contrefaire le travail du pinceau. Dans les célèbres heures de Simon Vostre et de ses émules, imprimées aux environs de l'an 1500, tous les éléments sont imités à s'y méprendre, les caractères, le vélin, la disposition, l'ornementation; quant aux miniatures, ce sont des dessins dont le trait a d'abord été gravé en noir et qui ont été ensuite coloriés à la main pour produire plus d'illusions. Le procédé est d'autant plus facile à reconnaître que dans certains exemplaires on a omis d'ajouter ce coloriage ». Telle est la description fidèle des premiers livres que nous empruntons à M. Lecoy de La Marche (1), qui ajoute que ceux-ci doivent leur manière triviale ou crue aux graveurs flamands.

Grâce à l'obligeance de M. Germain Bapst, qui, sur la prière de M. Louvrier de Lajolais, avait bien voulu nous envoyer une partie de ses beaux livres d'Heures des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, l'Exposition de Limoges pouvait montrer à ses visiteurs une admirable collection des ouvrages imprimés par Pigouchet pour le libraire Simon Vostre, de 1488 à 1520. C'est de l'association artistique de ces deux hommes, dit M. Bouchot (2), que naquit l'art de l'illustration du livre en France. Pendant les dix-huit années où ils restèrent associés, ils publièrent cent trois éditions de livres d'Heures, preuve bien convaincante de l'excellent accueil fait à leurs ouvrages par le public.

Indépendamment des cinq ouvrages de Pigouchet et Simon Vostre, de 1488 à 1509, nous possédions trois livres d'Heures imprimés, de 1500 à 1550, par l'allemand Thielman Kerver, l'un des imitateurs de Pigouchet, qui s'associa par la suite avec Simon Vostre.

De Gillet Hardouyn, nous ne possédions que ses Heures à l'usage de Rome, de 1508, et nous avons regretté de ne pouvoir montrer au public les Heures à l'usage de Limoges, imprimées par lui vers la même date. Elles ont été décrites par M. Poyet (3).

Tous ces livres d'Heures se faisaient remarquer par la beauté de leurs encadrements et de leurs grandes planches gravées. Après

(1) *La Miniature en France*, p. 237.

(2) *Le Livre*, p. 88.

(3) *Bibliographie limousine*, p. 23.

la planche du squelette anatomique indiquant les époques de saignées pour les quatre tempéraments, qui suit d'ordinaire le calendrier, les pages sont ornées de bordures à compartiments très variées, qui, outre de jolies arabesques, présentent les sujets suivants : Vertus théologiques et cardinales, Vie de la Vierge, Vie et passion de Jésus-Christ, Histoire de Suzanne, de l'Enfant prodigue, des Saints, Signes du Jugement dernier, les Sybilles, enfin la Danse des morts. « Le profane se mêlo au sacré, les métiers mêmes, toute une sarabande de petits personnages montent aux marges dans les bordures, nichés dans les feuilles d'acanthé, hommes contournés, animaux fantastiques, et saints pieusement en prière. Tout le moyen âge revit dans ces œuvres charmantes et gaies, à la tournure si française, au bon sens si pénétrant et à la tolérance si parfaite. Mais parmi les sujets les plus goûtés, entre la piété des uns et la gaîté des autres, les danses macabres s'étaient établies solidement, montrant suivant la hiérarchie des classes alors admises, la mort aux prises avec les grands de la terre, torturant également pape, empereur, connétable ou ménestrel, grimaçant à la jeunesse, à la majesté, à l'amour. Longtemps avant l'apparition de l'imprimerie, les danses des morts menaient leur sarabande. Elles étaient un peu la consolation des chétifs contre leurs puissants maîtres, la revanche des Jacques contre le roi..... » (1).

Nous ne décrivons pas, après M. Pierre Poyet, le beau Missel limousin imprimé, en 1483, par Jean du Pré, de Paris, auquel notre diocèse est encore redevable du Bréviaire de Limoges, de 1500 (2), bréviaire réimprimé en 1504 par son successeur, qui peut-être s'appelait Jean Dupré comme lui. Nous voulons simplement appeler l'attention sur les deux magnifiques miniatures qui précèdent le canon de la messe. La miniature de gauche représente le Christ en croix entre la sainte Vierge et saint Jean ; celle de droite, Dieu le fils dans sa gloire, entouré des attributs des quatre évangélistes. L'observation de M. Ambroise-Firmin Didot, sur l'expression de la figure de la Vierge dans le Missel parisien de 1481, peut s'appliquer aussi à notre Missel limousin, et nous pouvons ajouter que nous n'avions pas de miniatures plus soignées, plus finies à notre exposition.

Jean et Paul Berton, imprimeurs à Limoges, se sont inspirés de

(1) BOUCHOT, *Le Livre*, p. 100.

(2) M. Ambroise-Firmin Didot n'a pas mentionné ce Bréviaire de 1500 dans sa liste des ouvrages de Jean du Pré, de Paris. — *Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois*, p. 324.

ces miniatures pour les deux gravures sur bois dans leurs Missels de 1505 et 1538; mais elles sont d'un dessin grossier et d'une exécution très rudimentaire.

Nous ne pouvons nous étendre sur chacun des ouvrages qui figuraient à l'exposition, nous voulons cependant dire un mot des deux suivants. Le premier appartient à M. Germain Bapst : c'est un des jolis spécimens des romans de chevalerie édités par les imprimeurs de Lyon au xvi<sup>e</sup> siècle. Il a pour titre :

118. — Bertrand du Guesclin. Les prouesses et vaillances du preux et vaillant chevalier Bertrand du Guesclin, jadis connestable de France. *On les vend à Lyon cheulx Olivier Arnoullet, demourant aupres Nostre-Dame de Confort.* A la fin, on lit : *E fut acheve le xvij<sup>e</sup> jour de may MCCCC et XXIX.* Petit in-4. goth. papier, de 78 ff. non chiffrés, sign. a-k, avec fig. en bois.

On nous permettra de citer ce livre de préférence à tout autre provenant de même collection, lorsqu'on saura que son imprimeur Olivier Arnoullet, était probablement le beau-père de la fille de Jean Barbou, imprimeur à Lyon depuis 1524, dont le fils Hugues vint s'établir à Limoges en 1568. Denise Barbou épousa Balthasar Arnoullet, qui succéda à Jean Barbou en 1542.

La Bibliothèque communale possède un ouvrage fort curieux et qui d'après son titre ne paraît guère se rattacher au Limousin : c'est un VIATOR : *De artifici perspectiva*, relié avec un SERLIO : *Règles d'architecture*. Cet ouvrage contient de curieux dessins à la plume et à la sanguine exécutés, dans l'intérieur des gravures sur bois, par un émailleur limousin : « Guybert, (Pierre III?) escrivain et peintre » ; quelques-uns sont datés de 1609 ou 1610; ils indiquent chez leur auteur une habileté de main très remarquable.

Comme nous le disons plus haut, les ouvrages des anciens imprimeurs étaient surtout choisis parmi ceux écrits par des Limousins. Ils proviennent tous de la belle bibliothèque de M. René Fage, et faisaient l'objet d'une vitrine spéciale, arrangée avec beaucoup de goût par M. Fage lui-même. Ces livres ne se recommandent pas seulement à cause de leur rareté, mais encore par l'excellent état dans lequel ils se présentent. Plusieurs d'entr'eux sont accompagnés de gravures sur bois et d'eaux-fortes admirables.

C'est d'abord, parmi les auteurs les plus connus, des ouvrages de Marc-Antoine Muret, né à Muret (Haute-Vienne) :

121. — M. Antonii Mureti Orationes tres de Studiis Literarum, Venetiis habitæ. — Aldus, Venetiis, 1555. In-4° de 20 ff.

123. — M. Antonii Mureti ad Leonardum Mocenicum, patri-  
cium Venetum, Orationum Ciceronis in Catilinam explicatio.  
— *Venetiis, Jon. Gryphius excudebat*, 1557. In-8°.

128. — M. Antonii Mureti ad Leonardum Mocenicum, patri-  
cium Venetum, Orationum Ciceronis in Catilinam explicatio.  
— *Parisiis, apud Michaëlem Clopeiau*. 1581. Petit in-8°.

185. — Marci Antonii Mureti Juvenilia. — *Lugduni Batavo-  
rum*, 1537. In-12. Portrait de Muret, gravé par Fisquet.

De Pierre de Besse, né à Verrières, paroisse de Roziers (Corrèze).

137. — Le Democrite chrestien, c'est-à-dire le mespris et moc-  
querie des vanités du monde, par M<sup>e</sup> Pierre de Besse, Lymosin,  
docteur en théologie et prédicateur ordinaire du roy. — *Lyon,  
Simon Rigaud*. 1626. In-12. Avec un frontispice de Leroy et une  
gravure représentant Démocrite.

332. — Conceptions théologiques sur l'octave du St-Sacrement  
et principales Festes de l'année, composées par Maître Pierre de  
Besse. — *Paris Nicolas du Fossé, marchand-libraire*. 1614. In-8°.  
Reliure de l'époque, aux armes de France et de Navarre, semis  
d'L couronnés et de fleurs de lis.

333. — Conciones sive conceptus theologici, par Pierre de  
Besse. — *Cologne, imp. Jean Kinckius*. 1614. In-8°. Reliure de la  
Renaissance, en peau de truie.

Viennent ensuite :

110. — Monte Rocherii (Guido de). Manipulus curatorum  
novissime Parisius impressus ac emendatus. [Gui de Montrocher,  
est né en Limousin]. Marque du libraire Denis Rosse. A la fin,  
cette marque porte en bas : A l'aventure. *Impressus per magis-  
trum Petrum le Dru... Anno domini millesimo cccc xciii die penul-  
tima mensis Julii*. Pet. in-8°. Reliure de l'époque, ornements à  
froid et légendes en caractères gothiques.

116. — Le Miroir de la Beauté et santé corporelle, par M. Loys  
Guyon-Dolois, sieur de la Nauche [médecin, à Uzerche, Corrèze].  
— *A Lyon, par Antoine Chard*, 1625. 2 vol in-8°. Frontispice gravé  
par Audran.

122. — Les Annales d'Aquitaine, ... [Par Jean Bouchet.]  
— *A Poitiers, par Enguillebert de Marnef*. 1557. In-4°. Une gravure  
sur bois au verso du titre. Exemplaire ayant appartenu à Etienne  
Baluze et portant sa signature.

125. — Epistolæ Martialis Apostoli. — *Parisiis*, 1561. *Apud  
Guil. Morelium*. In-8°.

127. — Martialis Monerii Lemovicis Epigrammata Elegice et

Odœ. — *Burdigalæ, apud Simonem Millangium*. 1573. In-8°. Martial Monier est né à Limoges. Simon Millange est originaire du Limousin. Ce livre provient des bibliothèques de Ventenat, botaniste, et de M<sup>re</sup> Berteaud, tous deux nés à Limoges. Sur l'une des gardes, signature autographe de Ventenat.

131. — Histoire des Gaules et conquêtes des Gaulois....., par messire Antoine de Lestang, seigneur de Belestang, [né à Brive, Corrèze]..., président en la Cour du Parlement de Toulouse. — *A Bordeaux, par Simon Millanges, imprimeur ordinaire du roy*. 1618. In-4°. Au verso du 4<sup>e</sup> f. prélim., portrait du président de Lestang, gravé par Gaultier.

140. — L'Honneste mariage, par M. de Grenaille, s<sup>r</sup> de Chautouinière [né à Uzerche, Corrèze]. — *A Paris, chez Antoine de Sommaville et Toussaint Quinet*. [1640]. In-4°.

141. — Observations morales et politiques en forme de Maximes sur les vies des hommes illustres, dédiées à Mgr le Cardinal duc de Richelieu, par le sieur de Chavaille, Lymosin [né à Uzerche, Corrèze]. — *A Paris, l'an 1641*. In-8°. Frontispice gravé par Picart.

142. — Observations morales et politiques en forme de maximes sur les vies des hommes illustres, dédiées à Mgr le cardinal duc de Richelieu, par le sieur de Chavaille, lieutenant-général d'Uzerche en Limosin. *Imprimé à Paris, par Denys Langlois*, 1641. In-8°. Portrait du cardinal de Richelieu, gravé par Picart.

143. — Bibliothecæ Cordesianæ catalogus, cum indice titulorum. [Jean de Cordes est né à Limoges en 1570]. *Parisiis, excudebat Antonius Vitray*. 1643. Pet. in-4°. Portrait de de Cordes, gravé par Daret.

149. — Le Parnasse séraphique et les derniers soupirs de la muse, du R. P. Martial de Brives, capucin, [Martial Dumas, né à Brive, Corrèze]. — *A Lyon, chez Francoys de Masso*. 1660. In-8°. Un frontispice gravé et plusieurs gravures.

152. — Les Satyres du Juvénal et de Perse, de la traduction de M. de Martignac [né à Brive, Corrèze], avec des remarques. — *A Paris, chez J.-B. Coignard*... 1682. In-12. Frontispice gravé par Le Clerc.

153. — Virgile, de la traduction de M. de Martignac. — *A Paris, chez Guillaume de Luynes*. 1686. 3 vol. in-12. Avec un frontispice et plusieurs gravures de Sauvé. Exemplaire portant sur les plats les armes de La Rochefoucauld.

154. — Les OEuvres d'Ovide, traduction nouvelle par M. de Martignac. — *Lyon, Horace Molin*. 1697. In-12. Avec un frontispice gravé.

156. — *Eloges historiques des évêques et archevêques de Paris...*, [par Algay de Martignac, de Brive, Corrèze]. — *A Paris, chez François Muguet*. 1698. In-8°. Six portraits gravés par Duflos.

188. — *L'Esprit et les Vertus de Mgr illustrissime et reverendissime Charles-François de Montiers de Merinville, évêque de Chartres [originaire du Limousin]. A Chartres, chez Michel-Charles Hammerville*. 1765. In-8°. Portrait de Mgr de Montiers de Merinville.

198. — *Œuvres de Reyraç [né en Bas-Limousin]. — Paris, l'an quatrième de la République [1796]. 2 vol. in-12. Portrait de l'auteur gravé par Delvaux.*

199. — *Voyage pittoresque et sentimental dans plusieurs provinces occidentales de la France, [par Brune, de Brive, qui devint maréchal de France]. — Londres, L'homme, [Paris], 1802. In-12. Gravures.*

200. — *Bibliographie du général Brune, [né à Brive, Corrèze], (extrait de la Galerie militaire, par F. Babié et L. Beaumont). — Paris, Barba. Au XIII. In-12. Portrait.*

201. — *Mémoire sur l'iode, par M. Gay-Lussac. Lu à l'Institut royal le 1<sup>er</sup> août 1814. — Paris, V<sup>o</sup> Perronneau, 1814. In-8°.*

#### V. — LES BARBOU DE PARIS (1704-1808).

Une vitrine particulière, appartenant à M. Marc Barbou, imprimeur à Limoges, contenait les livres imprimés par les Barbou de Paris, dont la maison passe à juste titre pour l'une des plus renommées du XVIII<sup>e</sup> siècle. Par son origine, cette maison se rattache au Limousin, car son fondateur, Jean Benoît, est le deuxième fils de Pierre Barbou, de Limoges.

Jean Benoît, qui était le cadet de huit enfants, estima de bonne heure que, dans l'intérêt de la prospérité de la maison, il devait chercher à se faire une position à Paris. A peine majeur, il se fit recevoir libraire à Paris, en 1704, et s'installa rue Saint-Jacques, à l'enseigne des *Deux Cigognes*. Il semble tout d'abord chercher sa voie, et ce n'est qu'après s'être adjoint son jeune frère Joseph, en 1717, qu'il éditait quelques classiques latins imprimés à Limoges par son frère Jean. Il paraît que leurs affaires prospérèrent, puisqu'en 1734 Jean Benoît achetait au marquis de Béthune la propriété de Monismes près de Bessines (Haute-Vienne). Joseph Barbou fut reçu imprimeur à Paris en 1723. Les Barbou de Paris s'était bien rendu compte de l'infériorité des livres imprimés à Limoges, en les comparant avec



ceux de leurs confrères de Paris. De plus, il leur fallait lutter avec les bonnes éditions anglaises in-12 et in-18 de Toulson, de Watts et de Brindley, sans parler des éditions in-4° et in-8° de Baskerville à Birmingham et de Pierre Didot. Aussi avaient-ils fait imprimer ou acheté des éditions à Robustel, à Leloup et enfin à Coustelier, dont la réputation était excellente, et qui, dès 1723, avait commencé à publier des classiques latins in-12, dans le genre de ceux des Elzéviros de Leyde. Pour que l'imitation fasse encore plus d'illusion, Coustelier avait pris la marque des Elzéviros (1), et les Barbou conservèrent longtemps cette marque, concurremment avec trois autres :

1° Un atelier d'imprimerie avec des attributs scientifiques et des amours comme ouvriers. Au-dessous du cartouche, la devise des Barbou de Limoges : *Meta laboris honos* (*honor*, à Limoges) ;

2° Un olivier près duquel volent deux cigognes dont l'une apporte de la nourriture à l'autre (rappel de la marque des Cramoisy). Sur une banderolle la devise : *Et fructu et foliis* ;

3° Dans un cercle formé par un serpent qui se mord la queue volent au-dessus d'un paysage, deux cigognes dont l'une soutient et nourrit l'autre (écusson central de la marque de Sébastien Nivelles et des Cramoisy).

Lorsqu'en 1754 Joseph Gérard, l'un des neveux des fondateurs, prit la direction de la maison, il se fit recevoir imprimeur à Paris. Il marcha sur les traces de Coustelier. Comme ce dernier, il fit des éditions d'une impression très agréable, toujours dans ce format in-12 si commode, ornées de jolis frontispices dus aux premiers dessinateurs et graveurs de l'époque : Gravelot, Eisen, Cochin, Lougueil, Bernard Picard, Van Mieris, Durand, etc., etc. C'est sous sa direction que la maison a produit ses plus beaux ouvrages et qu'elle est parvenue à son apogée. Lorsque les fermiers généraux firent imprimer à leurs frais cette admirable édition des Contes de La Fontaine, ils choisirent Barbou pour vendeur, comme étant le libraire le plus à la mode de la capitale.

Hugues-Joseph succéda à son oncle vers 1782. Celui-ci ne fut pas servi par les événements. Le règne si troublé de Louis XVI, le bouleversement produit par la Révolution de 1789 n'étaient pas faits pour le développement de la librairie de luxe. Aussi le voyons-nous faire quelques rééditions de Sénèque, Virgile, Sarrasien, Catulle, Ovide, Eutrope, Cornélius Népos,

(1) Un orme entortillé d'un cep de vigne chargé de raisins qu'un vieillard vient cueillir. Dans l'une des branches, une banderolle portant la devise : *Non solus*.

Tacite, Salluste, Florus, Cicéron. Il ne publia plus qu'un seul volume par an.

La collection des classiques latins des Barbou est toujours très estimée, tant pour la correction du texte que pour l'exécution typographique; elle se compose de soixante-onze volumes in-12, qui se vendaient généralement en reliure veau marbré, avec filet doré : c'était la reliure dite *Barbou*. Le prix de chacun des volumes variait entre 3, 4 et 5 livres.

Parmi les ouvrages sortis des presses des Barbou de Paris, citons :

Histoire de la vie et du culte de Saint-Léonard du Limousin, par M. l'abbé Oroux, chanoine de Saint-Léonard-de-Noblat. — 1760, in-12.

## VI. — IMPRIMEURS DE LIMOGES.

Avant de parler des imprimeurs limousins, nous tenons à rendre hommage à la mémoire de l'auteur de la première *Bibliographie limousine*, M. Pierre Poyet. Pour nous qui avons pris son ouvrage pour guide dans l'organisation des imprimés de notre Exposition, nous avons pu constater combien il lui a fallu de recherches patientes pour en réunir les matériaux. Les additions que l'Exposition de Limoges nous a permis de faire à son savant travail, il les aurait faites lui-même s'il avait vécu.

Les expositions présentent, en effet, cet immense avantage de réunir des objets qui se trouvent dans une foule de mains différentes, chez lesquelles on n'en soupçonne même pas l'existence, et évitent ainsi aux hommes d'étude des démarches nombreuses et quelquefois infructueuses.

La *Bibliographie limousine* de M. Poyet n'offre pas autant de lacunes que semble le faire supposer l'introduction à l'Inventaire des Archives communales de Limoges, par M. Antoine Thomas. Nous savons bien que chaque jour apporte un document nouveau et qu'une étude bibliographique surtout demande à être refondue au fur et à mesure que les documents se produisent; mais c'est sur des titres d'ouvrages bien plus que sur des noms d'imprimeurs douteux que l'on peut baser une bibliographie. Assurément les Registres paroissiaux contiennent des indications précieuses; mais s'ils nous donnent les noms de quelques membres des familles d'imprimeurs oubliés jusqu'alors, ils n'ont rien ajouté à la liste de ces familles. Ne pouvant rien nous ap-

prendre sur les imprimeurs du xvi<sup>e</sup> siècle, puisqu'ils ne remontent pas aussi haut, si encore ils nous donnaient ceux du xvii<sup>e</sup> siècle? Mais ils sont muets sur quelques-uns, Bureau notamment, qui a exercé de 1617 à 1626, Marlhac, en 1630. Les Registres paroissiaux contiennent plus de lacunes qu'on ne saurait le croire au premier examen. Ainsi, pour les Barbou, qu'il nous a été donné de mieux étudier que les autres imprimeurs, grâce aux papiers de cette famille que nous avons eu entre mains, nous avons trouvé que les Registres ne confirmaient qu'une très petite portion de nos renseignements.

La liste des libraires et relieurs donnée par M. Poyet eût été certainement plus exacte si elle eût été dressée avec les Registres paroissiaux, mais il est une foule de renseignements que ceux-ci ne peuvent donner et qui ont cependant leur importance dans une étude bibliographique.

Les Registres ne font pas toujours la différence entre le patron et l'ouvrier; ils donnent à la même personne des professions différentes (imprimeur, libraire ou relieur); M. Thomas le reconnaît lui-même.

Enfin ils ne peuvent indiquer les changements de raisons sociales par suite du décès du chef de la famille, alors que la maison est gérée par la femme seule, ou associée avec un ou plusieurs de ses enfants, ou encore par plusieurs enfants réunis. Ainsi, pour les Lemoyne, les noms de ceux qui ont exercé en même temps les professions de libraires et imprimeurs, fait supposer qu'il y avait une branche exerçant la profession de libraire et l'autre celle d'imprimeur, ou que deux membres de cette famille étaient associés; mais rien dans les Registres paroissiaux ne permet d'élucider la question.

C'est donc avec la plus grande prudence que l'on doit user des notes fournies par les Registres paroissiaux. Il se produisait, du reste, une foule de circonstances qui faisaient que telle personne exerçant une profession à une époque déterminée, en avait une différente à une autre époque. Un ouvrier pouvait devenir maître, un libraire épouser une fille d'imprimeur et succéder à son beau-père (Cathue-Faye et Meilhac-Dalesme), etc. Il faut remarquer aussi que, soit du fait du prêtre qui rédigeait l'acte sur les registres paroissiaux, soit du fait des personnes qui venaient faire une déclaration de naissance, mariage ou décès, il se produisait une foule d'erreurs.

La nomenclature des ouvrages imprimés sera toujours, pour nous, la meilleure source pour établir une liste d'imprimeurs. Il pourra arriver qu'aucune des productions d'un imprimeur ne

libraires, jusqu'au jour où un ouvrage portant leur nom nous donnera la preuve qu'ils ont exercé comme maîtres-imprimeurs.

Il est à remarquer que Martial Faye, qui épousa, en 1674, Jeanne Cathue, fille du maître-imprimeur de ce nom, s'intitule à cette date « maître imprimeur de la paroisse de Saint-Michel-des-Lions », bien que, dans les actes postérieurs, il soit désigné comme libraire et que l'on ne connaisse aucun produit de ses presses.

A partir du commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle, les professions de libraire et de relieur nous ont paru séparées. Elles le furent à Paris après l'édit de septembre 1686. Nous les voyons former une corporation distincte lors de l'assemblée des différents corps de la ville pour la nomination des députés du Tiers-Etat de Limoges, en février 1789 (1). Quatorze maîtres-relieurs assistèrent à la réunion et choisirent J.-B. Germain pour les représenter. Pour cette raison, nous en donnons une liste séparée :

Jean Roby, 1705.  
 Jean Lagorce, 1720 (P.).  
 Léonard Germain, 1742, 1756 (A. H.);  
 Audoucet, 1756 (A. H.).  
 Joseph Dutreuil, 1764.  
 Léonard Martinaud, 1763, 1789;  
 J.-B. Germain, 1766, 1789.  
 Léonard Leblois 1766, 1789.  
 Simon Besson, 1769, 1789.  
 André Martinaud, 1775 (P.), 1789.  
 Martial Soudanas aîné, 1786 (A. H.), 1789.  
 Jean-Baptiste Thomas, 1789.  
 Léonard Soudanas, 1789.  
 Michel Bardinet, 1789.  
 Jean-Baptiste Esteyve, 1789.  
 François Bigaud, 1789.  
 Pierre Valade, 1789.  
 Mathurin Roche, 1789.  
 Jean Bordas, 1789.

D'après M. Rougier Chatenet (*Statistique générale de la France, Haute-Vienne*, p. 466), les relieurs étaient au nombre de trente avant la Révolution. Si ce chiffre s'applique à la fois aux maîtres et aux ouvriers, il doit être exact; si, au contraire, il vise les maîtres seuls, il est très exagéré. On a pu voir par les noms ci-dessus qu'il n'y avait que quatorze maîtres-relieurs à Limoges en 1789, et ce nombre est considérable par rapport à celui des livres imprimés par les quatre imprimeurs de cette époque.

(1) *Inventaire des Archives communales de Limoges*, liasses AA 7 et 8.

M. Rougier-Chatenet ajoute : « Depuis 1789, il n'y a plus que six relieurs à Limoges, qui ont de la peine à se procurer du travail et à vivre de leur état. »

Bien que nos renseignements soient incomplets, nous avons essayé de dresser une liste des cartiers en réunissant à la liste publiée par M. Maurice Ardant, dans la *Revue des Sociétés savantes* (année 1859, p. 488), ceux cités par l'abbé Legros et M. Louis Guibert et enfin ceux dont nous relevons les noms dans l'*Inventaire des Archives communales de Limoges* (désignées par A. C.) et l'*Inventaire des Archives hospitalières* (désignées par A. H.)

|                                                                                                                                                       |                                                                                                              |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Barthélemy de Pistorie, 1384, cité par l'abbé Legros ( <i>Journal de la Haute-Vienne</i> , n° du 6 mai 1808).                                         | Pierre Gros, 1638.                                                                                           |
| Jean Faure ( <i>Faber</i> ), imprimeur? 1444, 1444, 1459, 31 mars 1479, cité par Legros, et par M. Louis Guibert ( <i>Bull.</i> , t. XXXIII, p. 341). | Balsse, 1670.                                                                                                |
| Jean Roy ( <i>Reux</i> ), 1461, <i>ymaginayre</i> , beau-père du suivant (A. C.)                                                                      | Jean Froment, 1675.                                                                                          |
| Jean Rivaud ( <i>Rivaldus</i> ), <i>imagier</i> , 1469, cité par Legros.                                                                              | François Bordas, imageur, beau-père du suivant, 1677 (A. C.)                                                 |
| Etienne Lasendon, 1466.                                                                                                                               | Pierre Martin, de Gap, en Daphiné, m <sup>e</sup> allumineur en taille douce, 1670, 1674, 1676, 1677 (A. C.) |
| Guillaume Montet, 1517.                                                                                                                               | Martial Cruzy, 1677 (A. C.)                                                                                  |
| Jehan Poillevé, avant 1532.                                                                                                                           | Jacques Meynager, de Rouen, marchand cartier, † 1669 (A. C.)                                                 |
| Martial Gay, 1538.                                                                                                                                    | Gabriel Desmaisons, 1694.                                                                                    |
| Michel, 1588.                                                                                                                                         | Laguez dit Cavot, 1700.                                                                                      |
| Guillaume Monteil, 1604.                                                                                                                              | Etienne Moulinat, de Paris, enlumineur d'estampes, 1748 (A. C.)                                              |
| Jean Aliot, 1638.                                                                                                                                     | Jean Guérin, 1747 (A. H.)                                                                                    |
| Raymond, 1650.                                                                                                                                        | Martial Cybot, 1743, 1756 (A. H.)                                                                            |
| Jean Marboutin, 1650.                                                                                                                                 | Veuve Lebeau, 1800.                                                                                          |
|                                                                                                                                                       | Joubert, son gendre, 1850.                                                                                   |

D'après nous, la liste des imprimeurs incontestables de Limoges devrait être ainsi arrêtée pour le moment, les indications des Registres paroissiaux étant confirmées par des titres d'ouvrages (1) :

Berton, Jean (1495, cesse avant 1518), Paul (1518-1551), Martin, avec Garnier (1520).

De La Nouaille, Richard, libraire de 1504 à 1509, imprimeur de 1509 à 1530?, Léonard et Guillaume (1537-1553), Guillaume seul (1554-1559), Charles (1560-1563?).

Garnier, Claude (1520-1557).

Barbou, Hugues (1568 + 1603); Jacques (1570 + 1605); veuve de Jacques (1574 + 1621?); Antoine (1604 + 1652?); veuve d'Antoine et Martial I (1653-1660); Martial I (1627 + 1680); veuve de Martial (1680-1689); Pierre (1657 + 1714); Jean II (1688 + 1736); veuve de Jean II (1736-1751); Martial II (1726 + 1787); Léonard (1751 + 1820?).

(1) Presque toutes les dates indiquées sont relevées sur des ouvrages, mais elles n'indiquent pas la durée de l'exercice des imprimeurs, qui ont imprimé avant et après ces dates. Lorsque les Registres paroissiaux nous font connaître la date du décès de l'imprimeur, nous la faisons précéder d'une croix.

Moriceau, *Barthélemy* (1591).

Lemoyné : imprimeurs, *Hilaire* (1553-1581 ?); *Pierre I* (1589 ?); *Michel* (1597-1638 ?); *Pierre II* (1628-1678 ?); — branche des libraires : *Jean I* (1581-1621); *Mathieu* (1609); *Jean II* (1630-1668 ?); *Léonard* (1669-1683); *Jacques* (1672-1696 ?).

Chapoulaud, *Nicolas* (1607-1641); *Jean I* (1641 + 1694); *Martial I* (1650 + 1673); *Jean II* (1673-1722); *Pierre* (1758-1794); *Martial II* (1765 + 1775); *François* (1789-1840).

Bargeas : imprimeurs : *Etienne I* (1611); *Joseph I* (+ av. 1668); *Etienne II* (1663 + 1668); *Léonard* (1668 + 1695); *Martial I* (1668-1703); *Pierre I* (1671-1703); — branche des libraires : *Etienne III* (1683-1702); *Etienne IV* (1710 + 1714); *Etienne V* (1724 + av. 1757); *Joseph II* (1734-1744); *Pierre II*, né le 27 janvier 1734. Après 1744, il s'écoule un certain temps pendant lequel les Bargeas n'habitent plus Limoges. *Pierre II* Bargeas s'établit comme relieur, puis libraire à Brive. Il va ensuite à Angoulême où il affirme l'imprimerie de la veuve Rozée. C'est un de ses neveux, J.-B. Bargeas, né à Saint-Léonard, qui s'établit comme libraire à Limoges vers 1796 et qui devient imprimeur en 1804.

Germain, *Jean* (1614-1653).

Voyzin, *Antoine I* (1604-1621); *Michel* (1614-1648); *Léonard* (+ av. 1669); *Antoine II* (1663 + 1707); *Jean* (1605 + 1709); *Barthélemy* (1701 + 1710); *veuve de Barthélemy* (1733); *Jean-Baptiste I* (1736-1772), libraire seulement depuis 1761; *Jean-Baptiste II* (1762-1772); *Pierre* (1789-1791). L'imprimerie des Voisiu ayant été supprimée en vertu des arrêts de 1739 et de 1759, ces deux derniers étaient seulement libraires.

Bureau, *Guillaume* (1617-1626).

De Marlzac (1630).

Cathue, *Jean* (1655-1674). Il eut pour successeur son gendre, le libraire Martial Faye, qui paraît avoir abandonné l'imprimerie.

Léger, *Jean* (1686); *Léonard* (1688).

Bardinet, *Jean* (1667 + 1691); *Pierre* (1696-1706); *Martial* (1714); *Michel et Psalmet* (1715); *Michel* (1715-1764).

Sardine *Jacques* (1670 + 1710); *Martial* (1710 + 1761). La veuve de Martial Sardine vit son imprimerie supprimée en vertu des arrêts de 1739 et 1759.

Dessables, *Martin* (+ av. 1672); *J.-Martin* (1672-1677); *Léonard* (1692-1695).

Charbounier dit Pachi, *François* (1673 + 1685).

Leclerc, *Etienne* (1675-1680).

Farne, *Gabriel* (1686-1708); *Jacques I* (1715 + 1760); *Jean-Baptiste* (1744-1779); *Jacques II* (1779-1809).

Meilhac, *François* (1689 + 1732).

Dalesme, *Jean-Baptiste I* (1732 + 1767); *François* (1762 + 1793); *Jean-Baptiste II* et *Hyacinthe* (1793-1825).

Notre ville n'a jamais eu plus de sept imprimeurs exerçant en même temps. Une chose, du reste, s'opposait à ce que leur nombre s'accrut. On sait combien la surveillance exercée sur

les imprimeurs était grande. Sans parler de l'exécution de Dolet, combien d'imprimeurs ont été condamnés à des peines de toutes sortes pour avoir imprimé des ouvrages contre la religion catholique ou l'Etat. L'arme la plus terrible contre eux était la menace perpétuelle de suppression de leur établissement, c'est à dire la misère pour leur famille et pour eux. Depuis François I<sup>er</sup>, de nombreuses ordonnances vinrent arrêter l'expansion de l'imprimerie. Parmi celles limitant le nombre des imprimeurs dans chaque ville, citons les ordonnances de 1543, 1564, 1571, 1610, 1684, 1704, 1739, 1759 et enfin 1810; malgré cela le nombre réglementaire était dépassé partout.

Pour Limoges, il nous a paru intéressant de relever les noms des imprimeurs en exercice par période de cinquante ans :

En 1500, un seul imprimeur : Jean Berton.

En 1550, deux imprimeurs : Guillaume de La Nouaille; Claude Garnier.

En 1600, deux imprimeurs : Hugues Barbou; Michel Lemoyne.

En 1650, cinq imprimeurs : Antoine Barbou; Pierre II Lemoyne; Jean Germain; Martial I Chapoulaud; Etienne II Bargeas; Antoine Voisin.

En 1700, six imprimeurs : Pierre Barbou; Jean Chapoulaud; Etienne IV Bargeas; Barthélemy Voisin; Jacques Sardine; François Meilhac.

En 1750, sept imprimeurs : veuve de Jean II Barbou; Pierre Chapoulaud; Jean-Baptiste I Dalesme, Martial Bardinnet; Jean-Baptiste I Voisin; Martial Sardine; Jacques I Farne.

En 1800, quatre imprimeurs : Léonard Barbou, François Chapoulaud, J.-B. II et Hyacinthe Dalesme, Jacques II Farne.

Il ne faudrait pas conclure de la liste qui précède que Limoges n'a eu que deux imprimeurs exerçant à la fois pendant le xvi<sup>e</sup> siècle; on doit plutôt voir dans ce petit nombre la trace des tracasseries auxquelles les imprimeurs des premiers temps de la Réforme furent exposés. C'est probablement à la suite de la condamnation de 1554 que Paul Berton dût quitter Limoges; peut-être en fut-il de même pour Garnier et Moriceau, qui n'ont pas fait souche dans le pays?

On s'étonnera aussi de voir le nombre des imprimeurs aller croissant jusqu'en 1750 pour diminuer en 1800. C'est que le 31 mars 1739 parut une ordonnance fixant à cinq le nombre des imprimeurs de la généralité de Limoges, savoir : deux à Limoges, deux à Angoulême, un à Tulle. Après les réclamations qui se produisirent, l'ordonnance du 12 mai 1759 éleva le nombre des

imprimeurs à sept, savoir : quatre à Limoges, deux à Angoulême et un à Tulle. Par suite, les imprimeries de Léonard Dalvy, à Tulle, et de Jean-Pierre Faye, à Brive, furent supprimées au moment même de la publication de l'ordonnance, comme l'indique l'affiche conservée aux Archives (1).

*Le Dictionnaire de géographie ancienne et moderne à l'usage du libraire...*, par Deschamps, nous donne un extrait du rapport fait en 1764 à M. de Sartines, pour la mise à exécution de l'arrêt de 1759. Limoges comptait à cette date les cinq imprimeurs suivants :

J.-B. Dalesme, pourvu en 1729, cinq presses;

Veuve de Martial Sardine, 1758, deux presses. Son mari avait été reçu imprimeur en 1712;

Martial Barbou, 1758, quatre presses;

Pierre Chapoulaud, 1758, cinq presses;

J.-B. Farné, 1760, quatre presses.

L'imprimerie de J.-B. Voisin fut supprimée en 1758, et celui-ci ainsi que ses successeurs furent seulement libraires à partir de cette date, bien que les Registres paroissiaux les donnent comme imprimeurs-libraires. La suppression de l'imprimerie de la veuve de Martial Sardine suivit de très près celle de Voisin, ce qui réduisit à quatre le nombre des imprimeurs de Limoges.

Lorsque plus tard le décret de 1810 vint encore limiter le nombre des imprimeurs, ce furent l'imprimerie de J.-B. Bargeas, rétablie depuis 1804, et celle de Martial Ardant, créée en 1807, qui furent menacées.

L'ordonnance de 1759 dont nous venons de parler renvoie à l'arrêt du 28 février 1723, fixant le règlement fait pour la librairie et l'imprimerie de Paris, règlement qui fut appliqué à toutes les villes du royaume par l'arrêt du 24 mars 1744. Nous y relevons les obligations imposées aux syndicet adjoints de la confrérie (art. 85). Ceux-ci étaient tenus de visiter « au moins tous les trois mois, les imprimeries, de dresser un procès-verbal des ouvrages qui s'imprimaient, des apprentis, compagnons et ouvriers, du nombre des presses, et de la qualité et de la quantité des caractères de chacun maître imprimeur, et des malversations si aucunes y a » et de remettre ce procès-verbal au lieutenant général de police. Il était enjoint aux imprimeurs de tenir leurs imprimeries ouvertes, ou seulement fermées d'un loquet pendant le temps du travail, à peine de cinquante livres d'amende, payables un tiers

(1) Archives de la Haute-Vienne, C. 18.



par le directeur ou conducteur de l'imprimerie, et le surplus par les compagnons, apprentis et ouvriers. Pour subvenir aux besoins de la communauté, chaque maître ou chaque veuve de maître devait payer trente sols pour le droit de chacune des quatre visites des syndic et adjoints, conformément à la déclaration du 11 septembre 1704.

Limoges eut une chambre syndicale dès 1744, et nous avons eu entre mains, grâce à l'obligeance de M. Emile Hervy, notaire, l'acte de nomination de Jacques Farne comme syndic de la corporation des imprimeurs, rédigé le 16 avril 1751. Sur les sept imprimeurs exerçant à cette date, quatre seulement comparurent : Valérie Farne, veuve de Jean II Barbou des Courières, Martial Sardine, J.-B. Dalesme et Jacques Farne. L'acte fait allusion à la réunion des offices d'inspecteurs et contrôleurs, des jurés de la communauté, portés en la quittance de finance du 30 juillet 1748, signée Bertin.

Le 30 août 1777, parut un arrêt disant qu'il serait dangereux de laisser subsister les imprimeries isolées, dans un état d'indépendance qui facilite les abus, et qu'il pourrait être utile, pour établir l'uniformité dans les opérations qu'exige la manutention de la librairie et de l'imprimerie, de supprimer quelques chambres syndicales et d'en créer plusieurs autres. Les chambres syndicales de Limoges, Rennes et Vitry furent supprimées et on créa celles de Poitiers, Besançon, Caen, Strasbourg et Nancy. La ville de Limoges, avec celles d'Angoulême, La Rochelle, Niort, Rochefort et Saintes, fut rattachée à la chambre de Poitiers. La ville de Tulle fut comprise dans la circonscription de la chambre de Bordeaux. L'arrêt créa, auprès de chacune des chambres, un inspecteur de la librairie et de l'imprimerie.

Mais la visite des imprimeries, faite par des étrangers non seulement à la ville mais à la province, gênait beaucoup les imprimeurs de Limoges. Aussi, dans le cahier des doléances de la communauté des imprimeurs libraires (1), rédigé le 6 mars 1789, nous les voyons demander le rétablissement à Limoges d'une chambre syndicale. « Ces deux états, disent-ils, florissent dans la capitale du Limousin qui, par son heureuse situation presque au centre du royaume, est l'entrepôt des provinces méridionales et des marchandises qui nous viennent de Genève, Avignon, etc. Elle mérite donc la préférence sur Poitiers, ville isolée, où la librairie et l'imprimerie sont sans activité. » C'est, du reste, le seul article

(1) Publié par M. Alfred Leroux, dans les *Nouveaux documents historiques sur la Marche et le Limousin*, p. 16, sous presse.

des cahiers ayant trait à l'imprimerie et à la librairie; les autres articles s'appliquent à l'administration générale du pays et aux droits sur les papiers et cartons.

La chambre syndicale de Poitiers subsista encore sous le premier empire. Napoléon I<sup>er</sup> s'inspira, du reste, de l'arrêt de 1777 dans l'organisation de l'imprimerie et de la librairie. Les inspecteurs de l'imprimerie et de la librairie furent rétablis par lui, mais leur circonscription fut changée. Limoges fut le siège d'une inspection qui comprenait, outre la Haute-Vienne, les départements de la Corrèze, de la Creuse et de la Charente.

Le xvi<sup>e</sup> siècle a été la plus belle époque pour l'imprimerie limousine : les Berton, de La Nouaille, Garnier et Barbou ont produit de très bons ouvrages. Leurs gravures sur bois, pour être moins belles que celles de Paris, n'en sont pas moins très intéressantes. Ils ont fait usage de l'impression en deux couleurs, non seulement pour les initiales et les rubriques, mais même dans l'intérieur des vignettes. Après le xvi<sup>e</sup> siècle, les impressions de Limoges sont assez ordinaires, les types sont écrasés, les titres sont disgracieux, les marges manquent d'ampleur; en résumé, l'exécution typographique laisse beaucoup à désirer.

Nous nous sommes toujours étonné de ne pas voir plus de gravures sur bois dans les ouvrages publiés à Limoges au xvi<sup>e</sup> siècle, et surtout de meilleures gravures. Dans une ville où le dessin et la gravure étaient en si grand honneur, où de nombreux émailleurs et orfèvres s'appliquaient chaque jour à des œuvres d'art, comment n'y a-t-il pas eu, comme à Paris, qui avait ses livres d'Heures, et Lyon, ses romans de chevalerie, un genre d'ouvrages à gravures. Mais nos émailleurs se contentaient de copier les gravures allemandes, sans avoir l'idée de créer des dessins pour les imprimeurs.

Les gravures des différentes éditions des Heures de la Vierge imprimées par Hugues Barbou sont très rudimentaires, bien que leur composition ne soit pas mauvaise. Dans l'édition de 1589, nous en avons trouvé deux, celles de Job et de la Trinité, portant les initiales F. T. Nous avons pensé qu'elles pouvaient être attribuées à un orfèvre de Limoges, un Texandier ou un Tilhet, ces deux familles exerçant au moment de la publication des Heures, à moins qu'elles proviennent de Paris ou plutôt de Lyon, car Hugues Barbou entretenait toujours des relations avec sa ville natale, et ses initiales ressemblent beaucoup à celles employées par son père et son beau-frère, à Lyon.

Des graveurs sur bois limousins, nous ne connaissons le nom

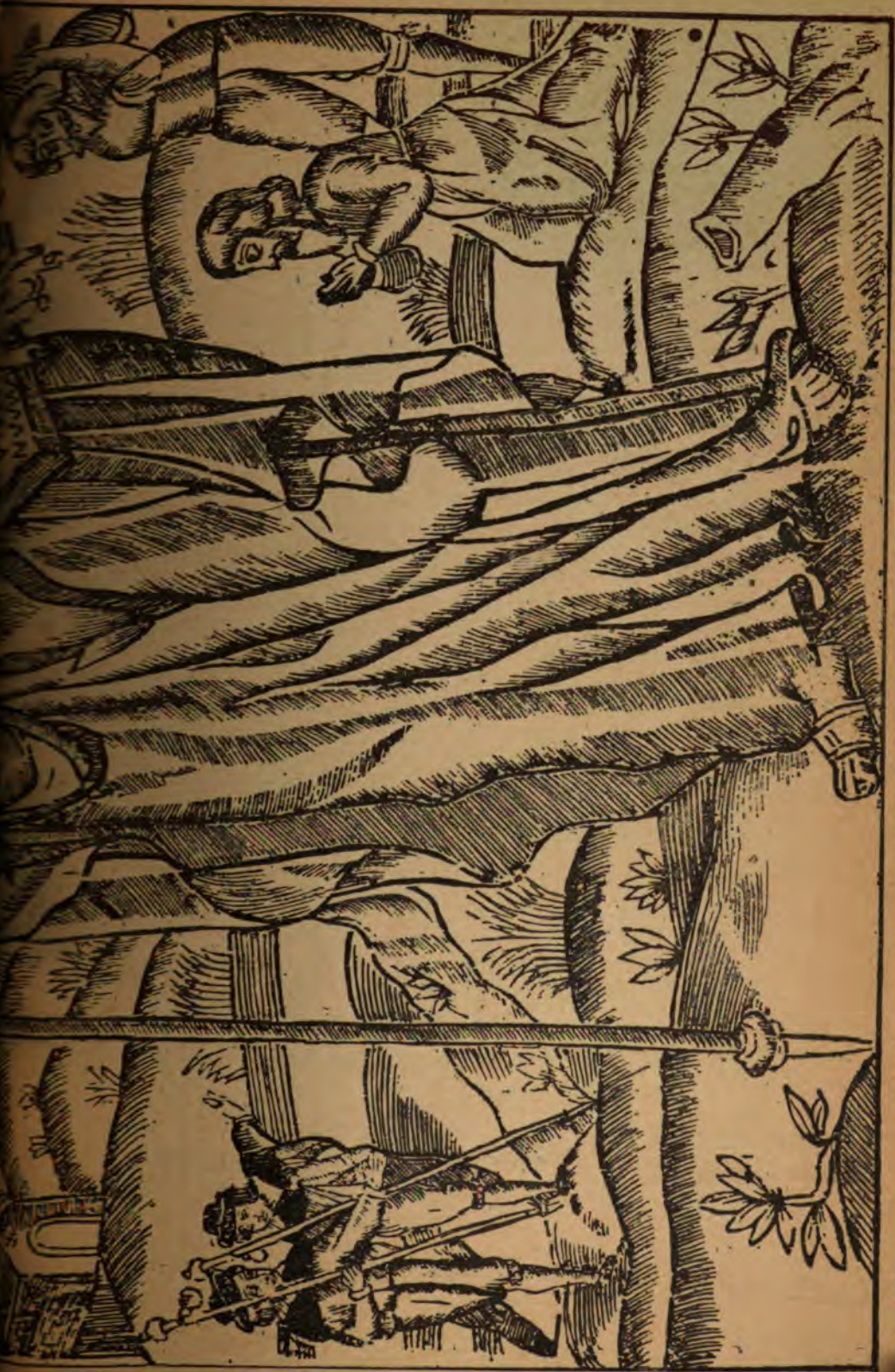




Loys vinnoceant ne  
despeinsant et  
joie de leur fut rend

LESPEE TAE  
RE REQVI RANT QVE LONDE  
PENDRE LEVREANT E  
VINAT







que d'un seul, l'imprimeur Jean Chapoulaud, qui exerçait vers 1650 et qui mourut le 13 octobre 1694. L'exposition possédait plusieurs gravures gravées par lui et entre autres une grande vignette (23 cent. de largeur, sur 33 de hauteur), d'une exécution très naïve, qui rappelle les premières images d'Épinal. Saint Jacques de Compostelle, auréolé, en costume de pèlerin, occupe presque toute la planche; il tient de la main droite le bâton et la gourde, et de la gauche un livre ouvert. Aux quatre angles de la vignette, le graveur reproduit les sujets suivants :

Coin inférieur de droite : le saint, à genoux et les mains jointes, attend le moment où le bourreau, placé derrière lui, l'épée levée, va le décapiter.

Coin inférieur de gauche : deux jeunes gens, en costume de pèlerin, suivent la route qui doit les conduire au but de leur pèlerinage. Au second plan, une petite chapelle qui ressemble à celle consacrée à saint Jacques, à Limoges, et qui était construite à côté de la maladrerie, au bord du ruisseau d'Aigueperse, ancienne route de Lyon, aujourd'hui route de Saint-Priest.

Coins supérieurs de droite et de gauche : les deux scènes se complètent l'une par l'autre. Toutes deux font allusion à l'un des miracles accomplis par saint Jacques, dont nous trouvons le récit dans la *Légende dorée*, par Jacques de Voragine (1), que M. le chanoine Arbellot a bien voulu nous prêter : « Un certain allemand, à ce que rapporte le pape Calixte, se rendant avec son fils, vers l'an du Seigneur mil et vingt, en pèlerinage à Saint-Jacques, passa à Toulouse; et son hôte l'enivra, et il cacha dans sa malle une coupe d'argent. Le lendemain, comme ils s'étaient remis en route, l'hôte les poursuivit en criant que c'étaient des voleurs et il les accusa de lui avoir dérobé une coupe d'argent. Et ils dirent qu'il pouvait les faire punir si on la trouvait dans leurs effets. On ouvrit la malle et on trouva la coupe, et on les mena devant les juges. Et ils condamnèrent un d'eux à être mené au supplice, et tout ce qu'ils possédaient à être confisqué au profit de l'hôte. Et il s'éleva un débat entre le père et le fils, chacun voulant mourir en place de l'autre. Enfin, le fils fut pendu, et le père continua très affligé son pèlerinage vers Saint-Jacques. Et trente-six jours après il revint, et allant là où était le corps de son fils, il versait des larmes très amères. Et le fils qui était accroché au gibet, lui répondit : « Cher père, ne t'af-

(1) *La Légende dorée*, par Jacques de Voragine, traduite du latin et précédée d'une notice historique et bibliographique par M. G. B. — Paris, Gosselin, 1843, 2 vol. in-18.

fliges pas, car je n'ai jamais été mieux ; saint Jacques me soutient et me remplit d'une douceur céleste. » Le père, entendant cela, courut à la ville, et le fils fut détaché du gibet, et l'on pendit l'hôte... » La gravure de droite représente le saint nimbé, soutenant le corps de l'enfant pendu ; on lit au-dessous : LES PERE ET MERE || RE REQVIRANT QVE LON DE || PENDE LEVR ENFANT ET || VIVAT. On remarque ici une petite variante avec la légende : la mère accompagnait le père et le fils dans leur pèlerinage. En effet, dans la gravure de gauche, lorsque le miracle est accompli, le fils, ayant encore un fragment de corde au cou, marche, en joignant les mains, précédant son père et sa mère, qui semblent rendre grâce à Dieu du bonheur d'avoir retrouvé leur fils. On lit au-dessous : « LORS LINNOCENT FUT || DESPENDU SAIN ET || JOIEUX LEUR FUT REN || DU. »

*Nul n'est prophète dans son pays.* Nous répétions ce proverbe en parcourant le catalogue de la bibliothèque du chanoine de Cordes, qui fut achetée par Colbert pour le cardinal Mazarin et forma plus tard le noyau de la Bibliothèque Mazarine. Cette bibliothèque avait englobé celles formées en Limousin depuis longtemps par l'avocat Simon Des Coustures et par Siméon Du Boys (1546 + 1581), le savant éditeur des *Lettres de Cicéron à Atticus*, imprimées par Hugues Barbou en 1589 (1). Nous espérions trouver parmi les 8,324 titres d'ouvrages qu'elle renfermait en 1643, date de l'impression du catalogue (2), beaucoup d'ouvrages imprimés à Limoges. Nous n'en avons trouvé que cinq, dont quatre imprimés par les Barbou et un par Martial Chapoulaud. C'est bien peu en songeant que, de 1495 à 1643, Limoges a eu comme imprimeurs, trois Berton, quatre de La Nouaille, Garnier, Moriceau et trois Barbou. Il est vrai que les livres imprimés par eux sont surtout des ouvrages de piété. En revanche, le catalogue de De Cordes nous donne les titres de vingt-deux ouvrages imprimés à Bordeaux, de 1572 à 1633, par les Millanges, originaires du Limousin. Les Bas-Limousins, entre autres Martial Monier et Antoine de Lestang, s'adressaient volontiers, pour l'impression de leurs ouvrages, à leur compatriote Simon Millanges (3).

En dehors des bibliothèques des communautés, il y avait peu de bibliothèques importantes à Limoges à la fin du xvr<sup>e</sup> siècle. M. Louis Guibert (*Le bénédictin Dom Col en Limousin*, p. 14),

(1) Auguste Du Boys et l'abbé ARBELLOT, *Biographie des hommes illustres du Limousin*, t. 1<sup>er</sup>, p. 144 et 205.

(2) *Bibliothecæ Cordesianæ catalogus. Parisiis, excudebat Antonius Viray...* 1643, in-4<sup>o</sup> de 342 p.

(3) Ce savant imprimeur était régent du Collège de Guienne. Il avait acheté son matériel d'imprimerie, en 1572, à Pierre Haultin, imprimeur à La Rochelle. (V. *Archives historiques de la Gironde*, t. 1<sup>er</sup>, p. 39 et ss.).



reproduit une lettre de D. Colomb, datée de Limoges, 30 novembre 1750, d'après laquelle celui-ci aurait trouvé dans « une ancienne famille, plus de deux cents volumes, surtout des jurisprudences, presque tous achetés par un avocat de la famille, qui vivait au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle. Il y avait beaucoup d'ouvrages étrangers, mais cependant des éditions de 1473, 1474, 1480... » Il ne peut s'agir ici des bibliothèques de Des Coutures et de Du Boys que le chanoine de Cordes avait fait transporter à Paris.

Au sujet des imprimeurs que le Limousin peut revendiquer, M. Poyet, mû par un excellent sentiment, veut faire naître dans notre province : Guillaume Le Roy, imprimeur à Lyon, en 1476 ; Jacques Le Rouge, imprimeur à Venise, en 1474 ; Philippe Le Blanc, imprimeur à Vienne, en 1477. Mais il est un imprimeur bien Limogéen qu'il omet de signaler, dont le nom nous est révélé par les *Annales de l'imprimerie des Alde* de Ant.-Aug. Renouard (1) ; c'est Antoine Blanchard, qui appartenait à une famille d'orfèvres très connue à Limoges depuis le xvi<sup>e</sup> siècle, et dont nous retrouvons le nom parmi les libraires de Limoges.

Nous allons maintenant faire une revue rapide des ouvrages exposés, en insistant davantage sur ceux du xvi<sup>e</sup> siècle, et en signalant ceux qui ne figurent pas dans la *Bibliographie limousine* de M. Poyet.

#### *Les Berton (1595-1540 ?)*

Les Berton de Limoges pourraient bien être la souche d'une famille d'imprimeurs du même nom établie à La Rochelle de 1557 ? à 1573. Nous ne pouvons affirmer le fait, mais la conversion de Paul Berton au protestantisme, lorsque Barthélemy Berton est protestant lui-même, et surtout la coïncidence du départ de Paul Berton de Limoges avec l'apparition du nom de Berton à La Rochelle peu d'années après, sont à rapprocher.

De Jean Berton (1495-1520 ?), premier imprimeur de Limoges, nous n'avons pas d'autres ouvrages que ceux signalés par M. Poyet. L'exposition ne nous a pas fait découvrir un second exemplaire du précieux bréviaire à l'usage de Limoges, imprimé en 1495, et dont la Bibliothèque nationale possède le seul exemplaire connu.

(1) Page 714. — 53. OPERA Lvciani philosophi lvevltentissimi... 1519. Ce volume, très rare, mais d'une mauvaise exécution et sans intérêt, est imprimé avec les caractères de la collection lyonnaise, motif qui lui donne une place, bien qu'il ne soit la contrefaçon d'aucune édition aldine et ne ressemble point au volume Lvciani Opuscula de 1516. On y trouve de longues capitales que, plusieurs années après, on voit reparaitre dans des éditions in-8° du LIMOUSIN Antoine Blanchard, qui probablement succéda à l'imprimeur Huyon... — Page 316. — 64. C. PLINII secundii Novocomensis, Epistolarum libri X. Panegyricus Tralano principi dictus. De viris illustribus. Suetonius de grammaticis. Iulius obsequens. — *Lugduni excusum praeclarum hoc opus in aedibus Antonii Blanchardi LEMOVICENSIS. Somptu honesti viri Vincentij de Portonariis, de Tridino, de Monteferrato. Anno millesimo quingentesimo xxvij. In-8°.* (Copie de l'édition aldine de 1508).

Nous avons le *Missale Lemovicense* de 1505, appartenant au Grand Séminaire, et nous avons pu contrôler la description qu'en donne M. Poyet. Celui-ci n'a pas insisté sur les trois cahiers parchemins, d'une écriture du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, reliés au commencement du missel. Le premier (2 feuillets) contient l'office de Saint-Sébastien. Les lignes sont de la largeur de la page ; — le deuxième (2 feuillets aussi), contient un autre office du même saint, sur deux colonnes, la pièce paraît incomplète ; — enfin le troisième cahier (4 feuillets), contient l'ordinaire de la messe. Nous avons cherché à nous expliquer, par les mentions écrites au commencement ou à la fin du missel, pourquoi ces deux offices de Saint-Sébastien sont reliés avec lui. Sur le titre on lit : *Ex libris J. Nadaud* ; mais le curé de Teyjac a substitué son nom à celui des anciens propriétaires, car la ligne raturée au-dessous porte : *Ex bibliotheca FF. minorum conventus sancti Juniani*. Nous lisons d'autre part, sur la feuille de garde de la fin du volume : « Ce livre appartient à la confrérie de Mons. B. Sébastien..... en Lymousin, Dorcel. » Et plus bas : « Ce present missel [appartient] à la confrérie du glorieux Saint Sébastien. » Voilà donc l'explication de la présence des offices du patron de la confrérie à laquelle le missel appartenait. Cette confrérie était-elle établie dans le couvent des frères mineurs de Saint-Junien ou dans la paroisse de Saint-Sébastien (Creuse) ou dans toute autre église du diocèse placée sous l'invocation de saint Sébastien, c'est ce que nous ne saurions dire.

Nous remarquons au commencement du livre un *ex libris* dont nous avons vainement cherché le propriétaire. Celui-ci devait posséder une riche bibliothèque, car nous retrouvons le même *ex libris* collé sur une quantité d'ouvrages appartenant à différentes bibliothèques. C'est un élégant cartouche du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle, encadrant les armes suivantes : *d'azur à la cor-delière d'or (?) accompagnée de trois étoiles d'argent, deux en chef et une en pointe, au chef de sable (?) à un croissant d'argent*. Couronne de vicomte.

Comme M. Poyet, nous attribuons à Jean Berton l'impression des Statuts synodaux de 1519. Les caractères gothiques et les initiales ressemblent à ceux du missel de 1505. Le frontispice de cet ouvrage, qui appartient aux Archives départementales, est orné d'une jolie gravure sur bois représentant saint Étienne et saint Martial. Au pied des deux saints se trouvent les armes de l'évêque Philippe de Montmorency.

L'exposition ne possédait rien de Martin Berton, mais elle a permis d'ajouter à la liste des ouvrages de Paul Berton cités par M. Poyet,

le Missel de 1538 que M. Herluisson, libraire-éditeur à Orléans, avait bien voulu nous prêter. Depuis la clôture de l'Exposition, cet ouvrage est entré à la Bibliothèque nationale. Nous eussions désiré qu'il restât à la Bibliothèque communale de notre ville, où nos concitoyens auraient pu admirer l'un des beaux spécimens de l'imprimerie limousine au xvi<sup>e</sup> siècle. En voici le titre :

Missale eximium, secundum usum Lemovicensis ecclesie accuratissime recognitum, et permultis missi insertis illustratus. — *Venale habetur Lemovicis in edibus Pauli Berton, in vico Forie*, 1538, in-4°. Sur le titre, les armes de l'évêque Jean de Langeac. Initiales P. B. dans l'encadrement du titre.

*La Revue critique* (t. VIII, p. 469) contient une notice bibliographique de M. Emile Picot sur le travail de M. Louis Audiat, *Essai sur l'imprimerie en Saintonge et en Aunis* (Pons, Texier, 1879, pet. in-8). Nous y relevons un détail précieux pour nous. D'après M. Picot, Paul Berton se prononça pour la Réforme et fut condamné au fouet, en 1551, pour avoir vendu des livres répronvés. (Registres du Parlement de Bordeaux, cités par Desmaze, *Curiosités des anciennes justices*, Paris, 1867, in-8). Peut-être la sentence condamna-t-elle Paul Berton à quitter la ville? Quoi qu'il en soit, ce mauvais traitement n'était pas fait pour l'attacher au Limousin où l'on n'entend plus parler de lui. Il se réfugia en Saintonge, d'après M. Poyet, et cela paraît d'autant plus probable que l'on voit l'imprimeur Barthélemy Berton exercer à La Rochelle vers 1557. Ce dernier était peut-être le fils ou le neveu de Paul Berton.

#### *Les de La Nouaille (1504-1563)*

Richard de La Nouaille (1504-1531?) Du fondateur de cette imprimerie nous n'avions que le Bréviaire à l'usage de Limoges de 1504, imprimé par le successeur de Jean du Pré de Paris, pour le compte de Richard, qui n'était que libraire alors. Ce livre a été décrit par M. Poyet.

De Léonard et Guillaume de La Nouaille (1537-1553), M. Poyet ne cite que le Missel commandé par l'évêque Jean de Langeac, le 21 avril 1537. Notre exposition possédait une réédition de ce Missel faite en 1553. Les deux frères étaient donc encore associés à cette date. En voici le titre :

214. — Missale secundum usum Ecclesie cathedralis Protomartyris et Archilevite Stephani. — *Impressum Lemovicis per Leonardum et Guillelmum de La Nouaille in arte impressoria non minime expertos. Anno Incarnationis Domini millesimo quingentesimo tricesimo septimo. Die vero xxi mensis aprilis*. In-8°.

Guillaume de La Nouaille (1544-1559). L'exposition possédait deux ouvrages de cet imprimeur décrits par M. Poyet.

Nous n'avions rien de Charles de La Nouaille (1560-1563), dont la veuve épousa, en 1568, Hugues Barbou, de Lyon, qui devint acquéreur du fonds de Charles de La Nouaille, moyennant 1,200 livres.

*Claude Garnier (1520-1557?)*

L'exposition possédait, en outre des ouvrages décrits par M. Poyet, les deux suivants :

212. — *Missale percelebris Lemovicensis ecclesie accuratissime recognitum ac permultis missis incertis illustratus, recenter Lemovicis excussum in officina Claudii Garnier calcographi. Anno ab Incarnatione Domini millesimo quingentesimo tertio die decima mensis februarii. Venale Lemovicis habetur in edibus Claudii Garnier commorati prope divum Michaellem.* In-8°. (A la paroisse de Saint-Michel, de Limoges).

213. — *Breviarium ad usum ecclesie Lemovicensis, auctoritate et jussus reverendi domini episcopi [César de Borignonibus] ac consilio et opera venerabilis capituli ejusdem ecclesie accurate excussum. Lemovicis in ædibus Claudii Garnier, 1557.* Petit in-8°. Marque de Garnier. (A la Bibliothèque communale de Limoges).

C'est à tort que M. Poyet assimile la marque de Claude Garnier de Limoges à celle de Claude Garnier de Troyes. Le n° 213 ci-dessus contient une belle marque de Garnier de Limoges. Elle représente deux cigognes dans les nues se disputant un os ; au-dessous un globe terrestre. La marque est dans un joli encadrement de l'époque, dans lequel se trouvent les initiales C. G., qui sont celles de l'imprimeur. Devise : *Honora patrem et matrem.* Exo. xx.

D'après M. Poyet, Richard de la Nouaille avait imprimé pour Angoulême en 1509, Paul Berton pour Bourges en 1522 et pour Alby en 1528, et Claude Garnier pour Angoulême en 1520. Grâce à l'obligeance de M. de La Bouralière, de Poitiers, nous ajoutons les titres de deux ouvrages peu connus, imprimés par Garnier pour le compte de libraires de Poitiers, titres non mentionnés dans Brunet :

Costumier du pays de Poictou. — *Poitiers, Pierre Cachon, dit Mirebeau, libraire. — Limoges, imprimerie de Claude Garnier, demourant pres Saint-Marcial, 1522.* In-42.

Syntaxis Johannis Despauterii ninivite. Tertio edita....  
Marque du Pélican. — *Venundantur Pictavis ad intersignium Pellicani, ante Palatium.* A la fin : *Impressum de novo per*

*Claudius Garnier. Anno domini millesimo quingentesimo xxiiij, die xxiiij mensis maii.* Petit in-4°, goth. de 6 ff. limin. et 96 ff. chiffrés.

Comme le Pélican était la marque des de Marnef, célèbres imprimeurs à Paris, dont une branche s'était établie à Poitiers à la fin du xv<sup>e</sup> siècle et y avait eu des presses fort actives pendant le xvi<sup>e</sup> siècle, on ne s'explique pas pourquoi Gachon et de Marnef se sont adressés à Claude Garnier. Peut-être avaient-ils un intérêt à ne pas faire savoir qu'ils imprimaient les ouvrages ci-dessus, ou bien étaient-ils pressés par le temps et s'étaient-ils adressés à un imprimeur moins occupé que ceux de Poitiers. La chose est d'autant moins explicable pour le Coutumier qu'il en existe plusieurs éditions imprimées par les de Marnef, à Paris ou à Poitiers, antérieurement à la date de 1622.

Nous aurons plus loin l'occasion d'indiquer un autre ouvrage imprimé par Hugues Barbou pour un libraire de Poitiers.

#### *Barthélemy Moriceau (1591)*

Ce serait peut-être à cette place qu'il conviendrait de parler d'une rareté bibliographique, car l'imprimeur est resté jusqu'ici inconnu de tous les bibliographes. Nous devons le titre de l'ouvrage à l'obligeance de M. Louis Guibert, qui l'a découvert dans l'importante bibliothèque de M. Tandeau de Marsac à Brignac (Haute-Vienne) :

Du saint sacrifice et sacrement du corps et sang de Jésus-Christ, par frère Loys Gendron, de l'ordre des Carmes, du couvent de Tours, docteur en la sainte theologie en l'Université de Paris. — *A Lymoges, par Barthélemy Moriceau, imprimeur ordinaire de la dicte ville, 1591, in-12, caractères italiques.* — Marque de l'imprimeur : une fontaine monumentale composée de deux vasques superposées. L'eau s'échappe de la vasque supérieure par deux ouvertures latérales.

L'ouvrage est dédié à noble homme Jacques Lefebvre, escuyer du roy, seigneur de Bizay et Espinay. L'approbation est datée de Poitiers. Il renferme plusieurs pièces de vers par des Poitevins et des Berrichons. D'après ces indications, l'imprimeur ne nous paraît pas originaire du Limousin. L'ouvrage n'est pas cité dans Brunet.

Il est à croire que ce Moriceau, dont plusieurs familles du même nom existent dans l'Indre-et-Loire et le Maine-et-Loire,

n'a pu prendre racine dans le pays, puisque nous n'avons pas d'autres traces de son séjour à Limoges.

*Les Barbou de Limoges (1568-1887)*

Cette maison est aujourd'hui la seule de notre ville qui se soit transmise de père en fils depuis trois cent dix-neuf ans. Elle est dirigée actuellement par M. Marc Barbou. L'importance et le nombre des produits de ses presses, les fonctions municipales remplies par ses membres, dont le nom est souvent prononcé dans nos Registres consulaires, avait engagé M. Pierre Poyet à leur consacrer une notice particulière. Nous devons remercier ici M. Frédéric Poyet fils, d'avoir bien voulu nous communiquer les notes de son père. Nous les publierons l'an prochain, en y ajoutant les nombreux renseignements que nous avons recueillis nous-même, soit dans les papiers de famille qui nous ont été confiés, soit ailleurs.

Nous nous contenterons, dans la présente notice, de parler des ouvrages imprimés par Hugues Barbou (1568-1603).

La marque de la maison de Limoges est devenue, au XVII<sup>e</sup> siècle, le blason de la famille : *d'azur au dextrochère de carnation vêtu d'argent tenant une palme et un épi doré, surmontés d'un croissant de même*. Devise : *Meta laboris honor*.

Le plus ancien ouvrage connu des Barbou est le suivant :

217. — A l'honneur de Dieu et de la Vierge Marie. Cy commencent les heures de Nostre-Dame, à lusaige de Lymoges toutes au long avec plusieurs belles oraisons adjoutees. Marque des Barbou, à droite et à gauche : *Longoo labore eximius honos*. On les vend à Lymoges, chez Hugues Barbou. 1573. In-8, édition encadrée. Sign. A à X. Almanach et calendrier en caractères romains, le reste de l'ouvrage en gothiques; rubriques rouges. L'ouvrage contient douze gravures sur bois, précédées ou suivies des quatrains que nous reproduisons ci-dessous :

1. *Annonciation.*

(Pas de quatrain).

2. *Visitation.*

Comment Marie, la noble dame,  
Vint faire visitation  
Delizabeth : lors en son âme  
Cogneut la vraie conception.

3. *Crucifixion.*

A son pere, a l'heure de nonne,  
Son esprit il commanda,  
Dont le soleil perdit en somme  
Sa clarte et terre trembla.

4. *Pentecôte.*

Après que fut es cieux monte,  
Par sa puissance infinie,  
Son Saint Esprit a envoyé  
Aux apostres et a Marie,

5. *Nativité.*

Comment Christ eut prins naissance  
En la cresse tres pauvrement,  
La Vierge en parfaite obeissance  
La adore devotement.

6. *Nativité annoncée aux bergers.*

Comment l'ange dist aux pastours  
Joye et esbat soit demene,  
Courez en Bethleem le cours,  
Car le fils de Dieu y est ne.

7. *Adoration des mages.*

Comment trois roys d'estrange terre,  
Gens lettrez et pourveus de sens,  
Sont venus ladorer grand erre,  
Presentant or, myrrhe et encens.

8. *Circuncision.*

Comment Symeon, prestre antique,  
Faisant la circuncision,  
A dict au peuple judaïque :  
Voicy nostre redemption.

9. *Fuite en Egypte.*

Comment Joseph avec Marie  
Sont contrainctz de prendre la fuite,  
Pour fuyr la tyrannie  
Dherode : ilz sen vont en Egypte.

10. *Couronnement de la Vierge.*

Comment Marie, la noble dame,  
Fut, par son cher Filz precieux,  
Esleevee en corps et en âme  
Et couronnee Royne des cieux.

11. *Annonciation.*

(Même grav. que le n° 4, sans quatrain).

12. *Psaumes de la Pénitence.*

David par Gaad li fut admoneste  
Eslire guerre, famine ou pestilence :  
Peste il esleut, dont pour la verite  
Septente mil moururent pour l'offence.

Cet ouvrage a été réédité trois fois dans l'espace de vingt ans : en 1582, en 1589 et en 1594. L'édition de 1589 a pour titre :

Heures de Nostre-Dame a l'usage de Lymoges toutes au long, avec plusieurs belles oraisons en latin et en françois. Et y a este adjoustee la confession generalle et les hymnes plus connues de l'annee. Avec le psaume de *In excitu Israël* et la prose de *Juste Judex*. Et le calendrier reforme. — A Limoges, par Hugues Barbou, 1589. Marque des Barbou. Devise : *De long travail fruit et honneur*. In-8, caract. gothiques, rubriques rouges, papier, signe A\* pour le titre et le calendrier, et un évangile de chacun des quatre évangélistes. Les signatures recommencent de A à Z, plus une signature x pour les seize pages intitulées :

Les quinze effusions de sang de Nostre Sauveur et Redempteur Jesus-Christ, avec une gravure en tête de chacune des effusions. Belle reliure de l'époque, à petits fers dorés.

Dans cette édition, nous remarquons les variantes qui suivent :

L'almanach va de 1589 à 1611. Dans le calendrier, chacun des mois est précédé d'une petite vignette indiquant les travaux de la campagne. Il n'y a plus que neuf grandes gravures au lieu de douze, dont deux Annonciation. Celles qui ont disparu sont : Adoration des Mages, Fuite en Egypte et Couronnement de la Vierge. Comme compensation, sans doute, les vignettes repré-

sentant la Trinité et Job sur son fumier sont plus grandes que dans la première édition ; elles portent les initiales F. T. Cette dernière, au lieu d'être dans le texte, est encadrée de petites vignettes et occupe une page entière. Dans les suffrages des saints, saint Claude a disparu ; mais il est remplacé par de nouvelles vignettes : la Trinité, la Transfiguration, saint Martial et saint Nicolas.

Nous arrivons à un ouvrage qui fut fort remarqué au moment de sa publication et qui est toujours très estimé des bibliophiles :

218. — M. Tullii Ciceronis, Epistolæ ad T. Pomponium Atticum. Ex fide Vetustissimorum codicum emendatæ studio et opera Simeonis Bosii, Prætoris Lemovicensis, ejusdem animadversiones. Ad amplissimum virum Philippum Huraltum Chivernium, Galliæ Procancellarium. Armes des Barbou et devise : *Meta laboris honor.* — *Ratiasti Lemovicum, apud Hugonem Barboum*, 1580. In-8° (1). (Appartient à M. l'abbé Maublanc).

L'imprimeur n'avait rien négligé, comme on le voit, pour la correction du texte, qui est excellente, et pour l'exécution typographique, qui est très bonne. L'ouvrage est imprimé dans un caractère italique tout neuf.

Nous avons aussi :

220. — Breviarium insignis ecclesiæ Lemovicensis juxta formam concilii Tridentini, restitutum et emendatum reverendi in Christo Patris D. Johannis de Laubespine, Lemovicensis episcopi autoritate, ac ejusdem ecclesiæ capituli consensu editum. Pars æstivalis. Armes de l'évêque et au-dessous marque des Barbou. — *Lemovicis, apud Hugonem Barbou*, 1587. In-8°.

En enfin un ouvrage très rare qui appartient à M. le chanoine Arbellot :

223. — Saint Jacques, tragédie représentée publiquement, à Lymoges, par les confrères pelerins dudit saint, en l'année 1596, le jour et feste de Saint Jacques, 25 juillet, par B. Bardon de Brun (2). *A Lymoges, par Hugues Barbou*, 1596. Petit in-8°, 180 p. non compris 12 ff. prélimin.

Nous avons vu Berton et Garnier imprimer pour des confrères d'autres villes. Il arriva la même chose à Hugues Barbou qui, en 1585, imprima pour le libraire Nicolas Courtois de Poitiers, l'ouvrage suivant, très rare d'après Brunet :

(1) BRUNET (*Manuel du libraire*, t. II, p. 48), dit : édition peu connue mais dont le texte a été corrigé d'après des mss. interpolés et sur des conjectures qui ne sont pas toujours heureuses.

(2) La tragédie de S. Jacques fut encore représentée le 8 juin 1597, dans la rue des Bancs, lors de la réception du duc d'Epemon. (*Second Registre consulaire*, p. 36).



« Promptuaire d'unisons ordonné et disposé méthodiquement pour tous ceux qui voudront composer promptement en vers français par Pierre Le Gay[g]nard, seigneur de La Chaume et de La Vergne-sur-Seure, avec quelques autres autres poésies de son invention. — *Poitiers, pour Nicolas Courtois*, 1585 (*Limoges, de l'imprimerie de Hugues Barbou*), petit in-8°.

*Imprimeurs de Limoges aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles.*

Pour les autres imprimeurs de Limoges, voici les titres de leurs ouvrages non cités dans la *Bibliographie limousine* de M. Poyet.

Des Chapoulaud :

250. — Sermon sur la vie exemplaire et la fin bienheureuse de venerable M. Bernard Bardon de Brun, prestre de Limoges, decedé le dix-neufiesme de janvier en l'année MDCXXV, prononcé, en l'église paroissiale de S. Pierre du Queyrois, par Pierre Talois, prestre chanoine et official de Limoges. — *A Limoges, par Nicolas Chapoulaud*, 1626. In-8°. (A M. R. Chapoulaud).

251. — Liliū Marianum sive de sodaliū marianorum, castitate in Gratiam inventutis Parthenicæ, Authore R. P. Carolo Musart, societatis Jesu. — *Lemovicis, apud Nicolaum Chapoulaud*, 1629. In-12. (Appartient à M. Roméo Chapoulaud).

Ce volume est très probablement une seconde ou même une troisième édition, car l'approbation signée de : Philippus Nicaud, sacræ theologiæ doctor ac Universitatis Mussipontanæ et collegii Societatis Jesu, in ea fundati rector, est datée du 21 décembre 1622.

252. — Nicolai Clenardi, Grammatica græca cum observationibus Stephani Mocquoti e Societate Jesu... Marque des Jésuites. — *Lemovicis, apud J. Chapoulaud*, 1648. Petit in-8°. (Appartient à M. René Fage).

253. — Règles de la Congregation des frères et des sœurs de Sainte Catherine de Sienne ou du Tiers Ordre de Saint Dominique, recueillies par le Reverend Pere Jean de Sainte Marie, religieux de l'Ordre des Frères Prescheurs... — *A Limoges, chez Martial Chapoulaud, demeurant devant le Collège*, 1650. In-12. (Appartient à M. Roméo Chapoulaud).

Des Voyzin :

263. — Recueil des hymnes et psaumes que les confrères Penitens gris de la ville de Limoges chantent en faisant leurs

processions et visitant les églises. — *A Limoges, chez la veuve de Barthélemy Voisin, imprimeur et libraire, rue du Consulat, 1733. In-12.* (A la bibliothèque communale de Limoges).

Le tome III de l'Histoire de saint Martial, par le P. Bonaventure de Saint-Amable, a été imprimé par Antoine Voisin en 1685.

De Jean Léger, nous avons regretté de ne pas avoir le seul ouvrage connu. Il appartient à M. le chanoine Tandeau de Marsac et a été réimprimé, en 1876, par M. Chapoulaud. Il a pour titre :

Le triomphe du Tres-Saint-Sacrement ou la procession célèbre qu'on fit à Limoges le jour qui finissoit l'octave de la Fête-Dieu, le 20 juin 1686. Procession qu'on fait tous les ans, mais qu'on n'avait plus fait avec tant de pompe et de magnificence. — *Limoges, Jean Legier, imprimeur et libraire proche la Halle des Bancs, 1686, in-8° de 30 p.*

Des Bargeas :

264. — Changements survenus dans les mœurs des habitants de Limoges depuis une cinquantaine d'années, 2<sup>e</sup> édition. Par J.-J. Juge, ancien professeur d'histoire naturelle. — *A Limoges, chez J.-B. Bargeas, imprimeur-libraire, rue Ferrerie. Mai 1817. In-8°.*

C'est un des ouvrages les plus intéressants qui aient été publiés sur les mœurs en France à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

De Jean Cathue :

265. — Méthode curieuse pour acheminer à la langue latine par l'observation de la françoise, ou en suite d'un grand nombre de règles et observations, il est traité des particules françoises, avec leur exposition en latin, qui ne se trouvent dans les amples et nouveaux dictionnaires. Œuvre autant utile à la jeunesse, qu'aucune autre qui ait jamais veu le jour sur ce sujet, pour soulager sa peine, et abréger la longueur ennuyeuse de ses études. Par J. Bretonneau. *A Limoges, par Jean Cathue, 1655. Petit in-32.* (Appartient à M. René Fage)

D'Étienne Leclerc :

266. — Abrégé de la Devotion du S. Rosaire de la mère de Dieu. — *A Limoges, chez Etienne Leclerc, aux Faux-bourgs des Arreines, 1679. In-12.* (A la bibliothèque communale de Limoges).

De François Charbounier dit Pachi, le suivant :

267. — Psalmorum expositiones, qui diebus Dominicis ad Matutinum, Laudes, per Horas, Vesperas, ac Completorium. Auctore J. Pinchaud [chanoine de Limoges]. — *Lemovicis, apud*

*Franciscum Charbounier Pachi*, 1680. Petit in-8°. (A M. René Page).

Cet imprimeur a imprimé en 1683 le tome II de l'histoire de Saint-Martial, par le P. Bonaventure de Saint-Amable.

De François Meilhac :

269. — Abrégé de la dévotion du S. Rosaire de la mère de Dieu. Composé par le R. P. Joseph Mayol, professeur en théologie de l'ordre des F.F. prêcheurs. — *A Limoges, chez François Meilhac, imprimeur et libraire*. 1601. In-32.

Des Farne :

270. — Recueil des hymnes et pseumes que les confrères Penitens blancs de la ville de Limoges chantent en faisant leurs processions, et visitant les églises. — *A Limoges, chez Jacques Farne, imprimeur et libraire rue Ferrerie*, 1725. In-12.

273. — Notice des arbres et arbustes qui croissent naturellement ou qui peuvent être élevés en pleine terre dans le Limousin, par M. Juge de Saint-Martin, correspondant de la Société Royale d'Agriculture. — *A Limoges, chez Jacques Farne, imprimeur et libraire, rue Consulat*, 1790. In-8°.

Des Bardinet :

274. — Arrest du Conseil d'Etat privé du roy qui défend aux lieutenans généraux des sénéchaussées de la province de Guienne, prévôts royaux et généralement à toutes sortes de juges, d'accorder des mandemens en forme de debitis sur des contrats; aux greffiers de les expédier; aux parties de s'en servir; aux procureurs de les requérir; aux huissiers et sergens de les mettre à exécution, sous les peines portées par les édits et réglemens. Du 11 avril 1729. Extrait des registres du Conseil d'Etat privé du roy. — *A Limoges, chez Michel Bardinet, imprimeur marchand libraire, vis-à-vis la rue du Temple, proche Saint-Michel*, 1729. In-4°.

Des Dalesme :

276. — Ordre du chant pour les processions que fait le chapitre de l'église royale et collégiale de Saint-Martial. *Limoges, François Dalesme, imprimeur de Mgr l'Evêque et du clergé*, 1783. In-8°.

277. — Etrennes du peuple ou déclaration des droits de l'homme et du citoyen, précédées d'une épître aux nations, par Barère de Vieuzac, 1790, 1<sup>re</sup> année de l'ère de la liberté. — *A Limoges, chez François Dalesme, libraire et imprimeur du clergé*, 1790. In-16.

278. — Tableau du maximum des denrées et marchandises qui se consomment ordinairement dans l'étendue du district de Limoges. A *Limoges, chez François Dalesme, imprimeur du département*. An II<sup>e</sup> de la République. In-folio.

La Chambre syndicale des imprimeurs de Limoges avait une vitrine contenant des spécimens des maisons suivantes :

Ardant (Eugène) et C<sup>ie</sup>.

Chapoulaud frères.

Charles-Lavauzelle (Henri).

Chatras (J.-B.) et C<sup>ie</sup>.

Ducourtieux (V<sup>e</sup> Henri).

Gely (Daniel).

Ducros (Henri), lithographe.

Payenneville (Z.), lithographe.

## VII. — IMPRIMEURS DE TULLE ET DE BRIVE.

Nous devons dire un mot des premiers ouvrages imprimés à Tulle, que M. René Fage a bien voulu placer dans sa vitrine des auteurs Limousins.

Le plus ancien de ces ouvrages est *l'Apocalypse de saint Jean*, imprimé par Arnaud de Bernard en 1589. Cette vénérable relique de la typographie tulliste n'existe pas complète. Les trente-deux premières pages, seules connues, ont été réimprimées par M. Soulice, bibliothécaire à Pau, en 1873. Les pages de l'édition originale et la réimpression figuraient à l'Exposition, à côté d'une des plus anciennes impressions de la même ville : le *Traité de la Dysenterie*, par Antoine Meynard, sorti des presses d'Antoine Sol en 1625. M. Deschamps, dans son *Dictionnaire*, avait par erreur assigné le premier rang au *Traité de la Dysenterie*.

Les noms des autres imprimeurs de Tulle dont les produits figuraient à l'Exposition sont ceux des Chirac, Viallanes, Dalvy, etc. Ces ouvrages ont été parfaitement décrits par M. René Fage dans ses *Notes pour servir à l'histoire de l'imprimerie à Tulle* (Tulle, 1879, in-8°), auxquelles nous renvoyons le lecteur. Depuis l'impression de ses *Notes*, M. Fage a réuni un très grand nombre d'ouvrages rares imprimés à Tulle, qui l'obligeront à refaire son travail en lui donnant un cadre plus large. Il a bien voulu nous signaler deux noms nouveaux d'imprimeurs de Tulle, ceux de Wolpmann et Rossignol, qui ont exercé pendant la Révolution.

Le défaut de place n'a pas permis à M. Fage de nous montrer quelques-unes des premières impressions de Brive. Citons les titres des raretés suivantes :

Histoire de Saint Martin de Brive, par Jean Conte. *Brive*, 1635, in-12.

Le siècle illuminé, ou exercices de piété pour vivre spirituellement dans le monde, par le P. M. de B. C. *Brive*, 1649, in-12.

On ne connaît que les titres de ces deux ouvrages, qui ne figurent pas dans les bibliothèques limousines que nous connaissons.

M. René Fage nous en signale deux autres dont il a relevé les titres dans des catalogues de Paris :

Traité de la fièvre quarte, composé par Hugues de Lacoste, docteur en médecine de la ville de Brives en Lymosin. — *A Brive*, F. *Alvitre*, 1641, in-12.

La vie miraculeuse de saint Vincentian, confesseur, appelé vulgairement saint Viance.... *A Brive*, par Antoine *Alvitre*, imprimeur et marchand libraire juré de la dite ville et du collège, 1659.

Les deux suivants nous sont communiqués par M. Ernest Rupin :

Défense du livre des veritez eucharistiques enseignes par Nostre-Seigneur Jesus-Christ, contre la lettre du sieur Boutin, ministre de Turenne, par le seigneur de Cosnac. — *A Brive*, par A. *Alvitre*, imprimeur libraire juré de ladite ville et du Collège, 1656, in-8°.

Extrait des principaux articles de foy de la religion pretendue reformee, condannes d'erreur et de fauseté par l'escriture Sainte, avec une confirmation des articles de foy de la religion catholique sur les mesmes points controversés, le tout par la Bible mesme de la version des ministres de Geneve, par Henri de Roffignac, sieur de Lamotte, prestre, docteur en theologie et droit canon de l'Université de Paris, en faveur des nouveaux convertis et catholiques de la ville d'Argentat. — *A Brive*, par A. *Alvitre*, imprimeur et libraire juré de la ville et du Collège, 1662, in-8°.

On a vu par ce qui précède que Brive a eu un imprimeur depuis la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle. Entre 1660 et 1760, nous avons trouvé très peu d'ouvrages imprimés dans cette ville (1). Nous avons eu recours à l'obligeance de M. René Fage,

(1) Parmi les rares ouvrages imprimés à Brive dans cette période de cent ans, nous trouvons : *Florus sanctus seu epitome historiæ sacræ* par Pierre Pescher, doctrinaire, curé de l'hôpital général de Brive. — *Brive*, (sans nom d'imprimeur), 1730. On sait que Brive avait un collège dirigé, depuis 1607, par les Jacobins, et depuis 1660, par les Doctrinaires, indépendamment du petit Séminaire de La Marque (1547) et de celui de Cublat (1669).

qui a bien voulu nous laisser examiner sa riche bibliothèque limousine et ses notes bibliographiques, nous n'avons rien trouvé qui indiquât que la ville de Brive ait eu plusieurs imprimeurs de 1660 à 1760. M. Elie Massénat nous a dit avoir vu autrefois une note de M. Combet, d'Uzerche, d'après laquelle, en vertu d'une ordonnance de Louis XIV, trois presses de Brive auraient été transférées à Toulouse. Les notes de M. Combet ayant disparues dans un incendie, il nous est pas possible de nous appuyer sur cette indication.

L'ordonnance de 1739, comme celle de 1759, ne reconnaissait pas à Brive le droit d'avoir une imprimerie. Aussi l'affiche de 1759 indique-t-elle la suppression de la seule imprimerie existant alors, celle de Jean-Pierre Faye. Cependant nous retrouvons Faye comme imprimeur de la ville et du collège en 1775 (1). Il a même pour confrère, quelques années après, Jean-Aimé Lacroix (2). A la faveur de la Révolution, dès que l'imprimerie a un instant de liberté, elle prend son essor à Brive, qui voit s'établir trois nouveaux imprimeurs : c'est d'abord J. Robin jeune (3), puis J. Bourdeau (4), F. Bourdeau (5) et enfin

(1) Observations sur la prononciation des mots français, sur l'orthographe et sur les principes de la langue française. — *Brive, Jean-Pierre Faye, 1775, in-8 de 123 p.*

(2) Relation de la cérémonie relative à la prise de possession de la cure de Brive, par M. de Cosnac. — *Brive, Jean-Aimé Lacroix, br. in-8 de 15 p.*

(3) Extrait des délibérations de l'Hôtel-de-Ville de Brive, du 15 mars 1790. — *Brive, J. Robin jeune, 1790, br. in-8 de 16 p.*

Avis de quelques bons citoyens aux paysans. Signé : les gardiens du peuple. — *Brive, en la pleine lune de mars, 1790, in-8 de 6 p.*

Le citoyen Marbeau, géomètre, aux citoyens composant le comité de surveillance de la ville de Brive, et aux citoyens membres de la société populaire de la même ville, l'an II de la République une et indivisible. — *Brive, 1793, in-4° de 8 p.*

(4) Procès-verbal des séances de l'assemblée électorale du district de Brive, tenue à Brive, en l'église des Jacobins, juillet 1790. — *Brive, J. Bourdeau, 1790, in-4° de 28 p.*

(5) Discours prononcé par Pierre Maillard dans la société populaire de Brive, présidée par le représentant du peuple Chauvier, délégué dans le département de la Corrèze, le 6 ventôse de l'an III de la République. Imprimé sur la demande de plusieurs bons citoyens. — *Brive, F. Bourdeau, l'un des défenseurs de la patrie, 1794, in-8, 63 p.*

Précis des caractères génériques des insectes, disposé dans un ordre naturel, par le citoyen Latreille. — *Brive, 1795, in-8 de 207 p.*

Encyclopédie des enfants ou abrégé de toutes les sciences, à l'usage de l'un et l'autre sexe, revue, corrigée et augmentée par un citoyen ami de la jeunesse. *Multa paucis.* — *Brive, 1796, in-4°, 184 p.*

J. Crauffon aîné (1). Nous devons les titres des ouvrages imprimés par eux à l'obligeance de M. Elie Massénat.

La Marche n'est pas représentée dans l'exposition typographique et nous le regrettons. Nous sommes sûr qu'elle devait posséder de bons praticiens, surtout s'ils ressemblaient au célèbre imprimeur de Boussac en 1847, Pierre Leroux. Le farouche phalanstérien d'alors, l'auteur de la *Triade*, de la *Propriété*, etc., était un excellent typographe. Il a imprimé un véritable petit chef-d'œuvre : les *Odes d'Anacréon et de Sapho*, texte grec, avec traduction en vers français en regard, par deux enfants du pays, MM. Marcellot et Grosset (*Paris, Furne, 1847, in-8°*) (2).

#### VIII. — RELIURE.

Une exposition de livres, pour être complète, doit être accompagnée d'une collection de reliures : celle que nous possédions appartient à la Bibliothèque communale, et nous adressons ici nos meilleurs remerciements à M. Camille Leymarie, conservateur de la Bibliothèque, pour le soin qu'il a mis à réunir les spécimens de reliure les plus intéressants.

La reliure, même dans l'antiquité, a toujours été luxueuse.

Le Catéchumène.... — *Brive, 1796, in-8 de 36 p.*

Essai sur les principes de la greffe et sur les moyens de la faciliter et de la perfectionner. Ouvrage qui a remporté le prix en 1764 au jugement de l'Académie des belles-lettres, sciences et arts de Bordeaux, par feu M. Cabanis père, avocat au ci-devant Parlement et membre de la ci-devant Société royale d'agriculture au bureau de Brive-la-Gaillarde. — *Brive, 1797.*

L'administration centrale du département de la Corrèze, aux administrations municipales, aux commissaires établis près d'elles, — *Brive, F. Bourdeaux, an VII, br. in-4° de 10 p.*

(1) Mémoire pour F. Marbeau. — *Brive, J. Crauffon aîné, 1798, in-4° de 36 p.*

(2) Le *Dictionnaire de géographie ancienne et moderne à l'usage du libraire et de l'amateur de livres...* par un bibliophile [Deschamps] — (*Paris, Didot, 1870, in-8*), ne cite que les deux ouvrages suivants imprimés à Guéret :

Office de saint Pardoux, par Pardoux Aubaisse. — *Guéret, s. d., in-12.* [Vers la fin du xviii<sup>e</sup> siècle].

La vie et les miracles de saint Pardoux, traduit du latin d'un auteur contemporain, par Joseph Couturier de La Prugne, juge de police. — *Guéret, Sorin, 1716. In-16.* Réimprimé en 1721, deux ans après la mort du traducteur.

Après avoir cité une foule d'exemples de riches reliures anciennes, M. Lecoy de La Marche, ajoute « que le goût si vif du moyen âge pour les belles reliures eut la même source que sa passion pour l'enluminure; l'un et l'autre furent engendrés par la vénération universelle, profonde, qu'inspiraient à des générations ferventes la parole divine et sa reproduction écrite ».

Malheureusement notre Exposition ne possédait aucune des belles reliures auxquelles ces lignes font allusion.

« La carcasse de ces reliures était ordinairement composée de deux ais de bois assemblés, recouverts soit d'ivoire sculptés, soit de plaques d'orfèvrerie, soit enfin d'une étoffe plus ou moins riche, mais quelquefois deux ou trois de ces éléments étaient combinés ensemble, afin de se soutenir ou de se faire valoir mutuellement.

Les reliures d'orfèvrerie ont précédé les reliures en ivoire. Rien d'étonnant dès lors, qu'à Limoges, la ville des orfèvres par excellence, on ait exécuté de belles reliures. Celles-ci nous ont quitté avec la Bibliothèque de l'abbaye de Saint-Martial, sans doute. « Au <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle cette abbaye avait des missels dont la couverture, comme les feuillets, n'était qu'une combinaison de reflets argentés. » (1).

Comme pour les manuscrits, il faut croire qu'en dehors de l'abbaye de Saint-Martial, il n'existait en Limousin que des reliures bien modestes; car celles de nos plus anciens manuscrits consistent tout simplement dans une feuille de parchemin ou de deux volets de bois recouverts de cuir de couleur naturelle, munis d'une ferrure grossière.

C'est au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle que les livres de prières étaient revêtus de velours vermeil ou violet, de satin tanné, de drap d'or « ouvré à fleurs de lys », de drap de soie azurée doublé de tiercelin, de drap de soie « ouvrés à oiseaulx ou à ymaiges » (2).

L'Antiphonaire de Saint-Junien devait certainement se présenter d'une façon très favorable avec sa couverture en drap de soie vert et dessins jaunes, sa tranche aux armoiries ciselées et ses deux jolies fermoirs en cuivre à rose tréflée; mais cette reliure est complètement délabrée aujourd'hui.

Quant à la reliure des manuscrits du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, l'Exposition pouvait montrer :

1° Les in-folios ayant appartenu à Geoffroy des Cars, dont nous avons parlé plus haut. Leur reliure consiste dans une car-

(1) LECOY DE LA MARCHÉ, *Les manuscrits et la miniature*, p. 338.

(2) *Ibid.*, p. 344.



casse de bois recouverte de cuir, puis de velours, avec deux fermoirs cuirs, recouverts également de velours; cinq énormes clous de cuivre fixés sur les plats garantissaient la reliure du frottement. Ces reliures ont dû être exécutées à Paris;

2° Le registre de la confrérie du Corps de Dieu, de Saint-Pierre-du-Queyroix, dont la reliure est essentiellement limousine, puisque le registre nous renseigne sur ce point, comme on l'a vu plus haut. C'est une reliure en cuir exécutée, en 1551, par Jean d'Angoulême, qui a dû suivre ponctuellement les recommandations des confrères : pas de luxe, mais du solide. Les plats sont protégés par cinq clous de cuivre à tête carrés, placés par Jean Promeyrat.

Mentionnons encore la reliure du *Deuxième registre Consulaire*, du xvi<sup>e</sup> siècle, faite certainement par un ouvrier du pays et qui n'offre d'autre particularité que les deux épaisses lanières de cuir qui lui servent de fermoirs. Ces lanières sont attachées au milieu des plats et viennent s'agrafer sur le plat opposé à un clou enchassé dans une fleur de lys en cuivre découpé.

Avec les livres imprimés, les formats sont plus commodes et les reliures plus pratiques. Les lourds volets en bois « renfermant le ver qui doit les réduire en poussière plus tard » et les ferrures destinées à préserver le livre, que l'on posait à plat autrefois et non debout sur les rayons, vont faire place à des reliures plus maniables.

Du xvi<sup>e</sup> siècle nous possédions des reliures en veau, avec ornements à froid sur les plats. Ces ornements consistaient en un sujet principal au centre, scène ou personnage, encadré de rinceaux ou de légende en caractères gothiques (n° 315 et 316 du Cat.).

C'est de l'Italie que nous est venu le goût des belles reliures, et cela par l'intermédiaire d'un trésorier des guerres Jean Grolier (1479-1565), trésorier du duché de Milan, qui accompagna François I<sup>er</sup>. Grolier n'était pas seulement en relations avec les plus grands imprimeurs de la péninsule, les Aldes de Venise notamment, mais encore avec un bibliophile émérite qui dut lui servir de modèle, Thomas Maïoli. L'Exposition de Limoges n'avait pas la bonne fortune de posséder des ouvrages ayant appartenu à ces deux amateurs, mais elle en avait du moins quelques-uns reliés dans le même genre que les leurs.

La *Historia d'Italia* de Francesco Guicciardini (1568) et la *Descrittione di tutta l'Italia* de F. Leandro Alberti Bolognese (1581) offraient deux exemples du genre Maïoli, mais c'est surtout la reliure de la Bible de Robert Estienne (1540), le Diodore, imprimé

par S. Gryphe, de Lyon, en 1552, appartenant à M. Astaix et le *Florilegium græcum* d'Henri Estienne (1566), qui peuvent mieux nous donner l'idée des belles reliures d'alors, genre Grolier. Le dernier de ces ouvrages a appartenu à Siméon Du Boys, dont nous avons parlé plus haut.

Citons encore un Aristote imprimé par Jean Frelon, de Lyon, en 1530, dont la reliure porte à son centre un médaillon représentant une tête de César romain d'un bel effet.

Les reliures du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, genre Le Gascon, se faisaient remarquer par leurs ornements à petits fers dorés. Venaient ensuite les reliures du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle, dont les encadrements réguliers, faits à la roulette, sont loin d'avoir le charme des reliures à compartiments des époques précédentes. Plusieurs de ces ouvrages portent des armes ou des inscriptions que nous donnons ci-dessous, mais qui appartiennent presque toutes à des familles étrangères à la province.

Cat. n° 320. — Ecusson représentant un oiseau au sommet d'un arbre et fixant le soleil, avec la devise : *Sepas suerir pues que mirar supiste.*

Cat. n° 321. — Armes de J. Brinon de Vilaine, conseiller du roi, avec le monogramme de Brinon aux quatre angles.

Cat. n° 326. Fleuron portant au centre une sphère accompagné des initiales M. G. et deux croissants.

Cat. n° 327. — Armes de Schombert, gouverneur du Limousin de 1622 à 1632.

Cat. n° 329. — Deux écussons, l'un de France avec la date 1645, et l'autre les armes de Chalons-sur-Marne. Au milieu d'une couronne : *Hoc te mounere donavit Claudius Tisserand.*

Cat. n° 331. — Armes : de ... au chevron de... accompagné en chef de deux merlettes accostées et en pointe d'un arbre.

Cat. n° 330. — Armes de Barrin de Bois Geffroy, conseiller au parlement de Bretagne.

Cat. nos 332 et 337. — Armes de France et de Navarre.

Cat. n° 335. — Armes de Wignerod de Richelieu.

Cat. n° 339. — Armes de Choiseul Praslin.

Les nos 340 et 341 du cat. offrent une belle reliure en maroquin, rouge à filets dorés, l'un est aux armes du dauphin de France (Louis XVI). l'autre aux armes de France et de la reine Marie-Antoinette. Ces deux ouvrages ont été donnés en cadeau par Louis XVI, à son médecin, M. Bourdille, natif de Lussac-les-Eglises. Ils nous avaient été confiés par un des parents de ce dernier, M. le Docteur Thoumas, du Dorat.

Des anciennes reliures allemandes en peau de truie et ornements à froid, nous pouvions montrer deux bons spécimens du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, dont les fers rappellent les reliures du siècle précédent, provenant de la bibliothèque de M. René Fage (cat. nos 333, 334).

Nous arrivons aux reliures limousines qui méritent une mention ; elles sont malheureusement. en petit nombre Les voici :

1° *Constitutiones ducatus Burgundiæ*. — *Francofurti, Nicolai Bassæi*, 1574. Reliure veau, au centre des plats un large écusson argenté, portant la marque des Barbou de Limoges. (A la Bibliothèque communale de Limoges).

2° *Heures de Nostre Dame a l'usage de Lymoges*, imprimées par H. Barbou en 1582. Belle reliure dans le genre Eve dit *à la fanfare*, avec guirlandes de feuillage entourant des S M couronnés ou des têtes d'anges. Au centre des plats les mots MARIE au recto et ALESME au verso. La famille d'Alesme est une des plus considérables du pays. Plusieurs d'Alesme ont été trésoriers de France à Limoges, au xvi<sup>e</sup> siècle, c'est pour la femme ou la fille de l'un d'eux que l'ouvrage fut relié. (A M. Nivet-Fontaubert).

En terminant, il nous reste à dire un mot de la porte du cabinet de travail de Turgot figurant des dos de livres portant des titres fantaisistes. Cette porte appartient aux Archives de la Haute-Vienne. Elle a été décrite déjà par M. Castaigne, dans le *Bulletin du Bibliophile* de 1855 et dans le *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente*, 2<sup>e</sup> série, t. 1<sup>er</sup>. 1856, sous le titre : *Une Bibliothèque de livres introuvables* ; — et par M. Tenant de Latour dans les *Mémoires d'un Bibliophile*, publiés (Paris, Dantou, 1864), sous le titre : *Un cabinet de M. Turgot*. Le cadre de ce catalogue ne permet pas de reproduire ici les 57 titres de ces ouvrages. Il faudrait du reste les accompagner d'explications pour en faire saisir la malice et la finesse. Nous relèverons, cependant, les titres suivants relatifs aux mœurs, au caractère et au goût littéraire des Limousins :

*Amœnitates Lemovicenses*. — *Histoire des pénitents avec la chronologie de leurs prieurs*. — *Grammaire de la langue limousine*. — *Histoire littéraire du Limousin*, t. I et II.

Et parmi les autres titres : *Traité de la dévotion politique*. — *Dictionnaire des caractères à l'usage des poètes comiques*. — *Choix des friponneries les plus ingénieuses publiées en faveur des dupes*, t. I et II. — *Doutes modestes sur l'excellence du despotisme*. — *Code complet d'une nation raisonnable*. — *Dissertation sur la propriété de la soupe des Cordeliers*. — *L'art de faire les glaces par un buvetier de l'inquisition*. — *Apologie de l'esclavage des nègres contre les économistes*. — *Cours complet de morale extrait des romans*, t. I et II.

M. de Latour remarque avec raison que l'artiste local qui a relié la bibliothèque a commis plusieurs fautes d'orthographe dans les titres. Les relieurs d'aujourd'hui n'ont pas fait de progrès sous ce rapport.

Paul DUCOURTIEUX.

LES INVENTAIRES ET COMPTES

DE LA

CONFRÉRIE DU SAINT-SACREMENT

DE SAINT-PIERRE-DU-QUEYROIX, A LIMOGES

---

Lors de l'exposition rétrospective de Limoges, mon attention fut particulièrement attirée, dans la section des manuscrits, par un gros volume, appartenant aux archives communales et dont la rédaction, commencée sur parchemin au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, se poursuit jusqu'au siècle dernier. Il a pour titre : « Registre de recette et de mise de la confrérie de la Feste Dieu, établie dans l'esglise de Saint-Pierre-du-Queyroix de Limoges » (1).

Ce précieux in-folio contient trois sortes de documents : des *inventaires*, des *comptes* et des *dessins*.

Les inventaires donnent l'état du mobilier. Ils se répètent d'année en année, chaque fois que le confrère qui en a la garde en transmet le dépôt à son successeur. J'ai choisi comme type le plus ancien, qui remonte à l'an 1550. Pressé par le temps, j'ai prié M. Louis Guibert de vouloir bien en prendre copie pour moi, ce qu'il s'est empressé de faire avec son obligeance habituelle : je tiens à lui en témoigner ici toute ma gratitude. Au fond, le texte est toujours le même ; en l'étudiant en détail, j'aurai soin de noter scrupuleusement les variantes, qui ont leur importance, lorsqu'il s'agit de bien préciser la nature et la forme de l'objet enregistré.

Les comptes établissent aussi, année par année, la recette et la dépense ou « mise » de la confrérie. Là encore se trouvent une foule de renseignements utiles, qui complètent les inventaires.

(1) M. Maurice Ardant en a donné, en 1850, des extraits dans le *Bulletin des Comités historiques, Archéologie*, t. II, p. 45-51. Le sujet est loin d'avoir été épuisé et quelques lectures sont fautives.

# AVIS

---

La Société archéologique et historique du Limousin possède deux exemplaires incomplets de l'*Historique monumental du Limousin*, par Tripou. Elle serait reconnaissante à ceux de ses membres ou correspondants qui voudraient bien l'aider à compléter l'un de ces deux exemplaires.

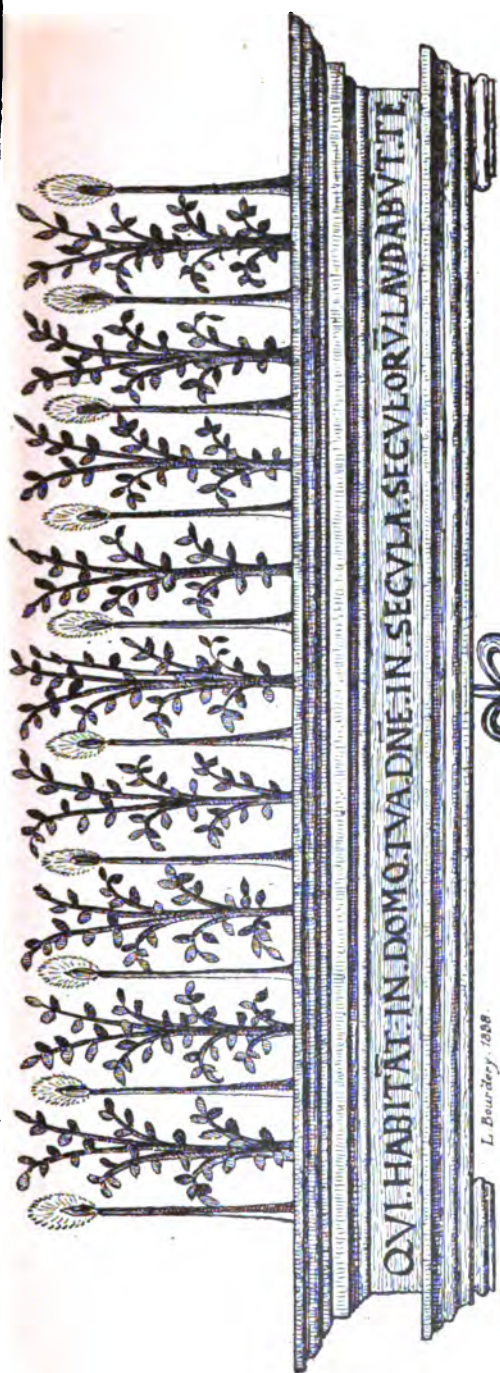
Pour former les 135 planches de l'*Historique monumental*, il manque à la Société les numéros suivants :

|                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------|----|
| N <sup>os</sup> 32. — Urne cinéraire en verre.              |    |
| 51. — Pierres levées à Cognac.                              |    |
| 52. — Ruines de l'abbaye de Saint-Junien.                   |    |
| 53. — Château de Bonneval.                                  |    |
| 54. — Château de Montrun.                                   |    |
| 55. — Notre-Dame-du-Pont.                                   |    |
| 56. — Tour de Châlus.                                       |    |
| 74. — Monuments gaulois à Solignac.                         |    |
| 78. — Sainte-Valérie.                                       |    |
| 90. — Porte de La Souterraine.                              |    |
| 91. — Eglise de La Souterraine.                             |    |
| 95. — Château de Crozant.                                   |    |
| 97. — Intérieur du Château de Saint-Germain-Beaupré.        |    |
| Soit treize planches; ci.....                               | 13 |
| Plus la série entière de planches érotiques I à VIII, ci... | 8  |
| TOTAL.....                                                  | 21 |

La Société est disposée à céder, en retour des planches qui lui seraient données, celles qu'elle même possède en double, au nombre de 71.

Adresser les offres soit à M. le Président de la Société, soit à M. l'Archiviste-Bibliothécaire.





Le grand candelabre de la Confrérie de la Fête-Dieu





Je n'ai eu garde de les omettre, mais j'ai fait un choix en rapport avec mon sujet : on verra ces extraits dans le glossaire explicatif.

Les dessins représentent les objets commandés par la confrérie : croix, ostensor, calice, candélabre, bourdon, burettes, etc. Ils justifient la dépense faite. Ce serait rendre service à l'archéologie que de les reproduire tous : j'ai donné ici la préférence au *joyau* et au *candélabre*, qui sont certainement les pièces les plus curieuses de ce petit trésor.

## I

La liste de ces dessins, parfois signés de noms de maîtres, a été relevée, à ma demande, par M. Guibert, comme il suit :

Fol. 2 v°. Chiffre de la confrérie (avec un cartouche portant la date de 1551), placé dans un cartel que supportent deux anges ; fleurs et fruits, lettre majuscule enluminée (1).

Fol. 3 r°. Majuscule enluminée (chiffre de la confrérie, dans un cœur).

Fol. 35 r° (ancien 38). Le pilier du « grand candelabre d'airain », 1558.

Fol. 51 v° (ancien 55). Bénitier argenté et chiffre de la confrérie, paraissant reproduire un cachet. Lettre majuscule enluminée, 1566 (2).

Fol. 54 v° (ancien 58). Navette argent ou argentée, avec la date de 1568 sur le pied, 1568 (3).

Fol. 67 r° (ancien 71). Le « grand candelabre », avec la date 1574 dans un cartouche, 1574 (4).

Fol. 70 v° (ancien 74). Le « bourdon », exécuté par l'orfèvre Jean Yvert, 1575 (5).

Fol. 74 r° (ancien 78). « Le candelabre, comme il a esté mis et posé devant le grand autel », avec le chiffre de la confrérie et la date 1576.

Fol. 79 v° (ancien 83). Le candélabre, avec « les chandelliers et enrechissemens » qu'y a ajoutés le fondeur Rolland, 1579.

(1) Nous ne signalons pas les simples majuscules ornées ou en couleur. Elles sont nombreuses aux premières pages.

(2) Il résulte d'une note du fol. 53, que ce dessin a été fait par Pierre Raymond, et qu'il a été payé 17 sols.

(3) Dessin de Pierre Raymond, payé 8 s. 6 d.

(4) Dessin de « M<sup>re</sup> Anthoyne, peintre » payé 2 liv. 5 s.

(5) Dessin de Pierre Raymond, payé 3 livres.

Fol. 82 v° (ancien 86). Panonceau d'argent, avec la date de 1580 (1).

Fol. 85 r° (ancien 89). Pilier du candélabre, 1581.

Fol. 144 r° (ancien 147). Encensoir, 1599.

Fol. 151 r° (ancien 154). Croix processionnelle d'argent doré, avec la date de 1600, exécutée par Jean Veyrier, orfèvre à Limoges.

Fol. 182 r° (ancien 185). Croix à double traverse, « accommodée par Texendier », 1624.

Fol. 188 r° (ancien 190). Vitrail, avec le chiffre de la confrérie, 1630.

Fol. 189 r° (ancien 191). Calice, 1630.

Fol. 197 r° (ancien 199). « Les canettes et plat bassin d'argent », 1636, exécutés à Paris.

Fol. 201 r° (ancien 203). « Voille vert pour assortir à la chappelle verte, » fait par Joseph Rnaud, maître brodeur, 1639.

Fol. 206 r° (ancien 208). Deux chandeliers, 1641.

Fol. 220 r° (ancien 222). Un chandelier ; fol. 220 v°, un chandelier ; 221 r°, un chandelier ; 221 v°, un chandelier ; 222 r°, un chandelier ; 222 v°, un chandelier. Ces six pièces ont été exécutées en 1684 (2).

Fol. 228 r° (ancien 229). Custode d'argent, exécutée à Paris en 1658.

Fol. 231 r° (ancien 232). Deux burettes, 1661.

## II

Voici, avec des numéros d'ordre, le texte même de l'inventaire de 1550 :

S'ensuit ce que nous rendons et délivrons à vous les susdictz bayles :  
Et premièrement :

1. Toutes les clefz.

2. Item, une grande croix de boys, couverte d'argent, où est le Crucifix, poissant seize marcs troys onces huit deniers d'argent net.

3. Item, le grand ioyeau d'argent douré, où sont troys croix avec les ymaiges du crucifix, le bon et mauvais larrons, Nostre-Dame, saint Jehan,

(1) « Pour fere pourtrayre à Limozin, au present pappier, le pourtraict des pananceaux d'argent : 14 s. 6 d. » — Léonard I Limousin était mort à cette date. Il s'agit d'un de ses fils ou de ses neveux.

(2) Cette date est fournie par une note marginale des bailes de la confrérie. Ces figures ont donc été intercalées après coup dans le registre, où on a utilisé des feuillets laissés en blanc.

saint Pierre, saint Pol, avec une enseigne d'or, ung anneau d'argent susdouré, attaché à la croix du crucifix, avec le pied d'argent : le tout poissant vingt marcs cinq onces douze deniers.

4. Item, le soubassement et pied dudict ioyau, avecques quatre tou-rasses, dont il y en a deux par le devant, qui sont dorées et les aultres deux blanches, lesquelles tours portent quatre anges de cuyvre dorés ; le quel soubassement, pied et tours, poysent, argent nect, dix marcs six onces.

5. Item les deux anges d'argent, avec leur soubassement de cuyvre dorés, lesquels poysent, argent nect, seize marcz quatre onces.

6. Item, les deux grandz chandeliers d'argent, poissantz, argent nect, dix-neuf marcz.

7. Item, le grand calice, avec sa patenne, d'argent susdourés, poissant huit marcs deux onces douze deniers.

8. Item, le petit calice, avec sa patenne, d'argent susdouré, poissant quatre marcz troys onces quatre deniers.

9. Item, les deux canettes d'argent, poissant argent nect (1).

10. Item, les deux titz, couverts d'argent, avec le livre en parchemin, où sont les évangilles des festes annuelles et *prin. clas.* (2); poysant, argent nect, deux marcz sept onces vingt-un deniers.

11. Item, le bourdon d'argent, où est l'ymaige Nostre Seigneur et l'ymaige de Saint Pierre, avec deux anges d'argent et son baston de boys couvert d'argent; le tout poysant, argent nect, sept marcz une once ung denier.

12. Item, deux paix d'yvoire, enchassées en argent; poysantz, argent nect, six onces troys deniers.

13. Item, deux enssensiers d'argent, poissant, argent nect, huit mars six onces.

14. Item, la navette, avecq son cuylher d'argent attaché avec une chaine d'argent, poysant ung marc six onces.

15. Item, les quatre cornetz d'argent, les brodures (*sic*) dorées, lesquelz poisent six marcs.

16. Item, le grand candelabre de lathon, estant devant le grand autel, qu'a esté faict en l'année mil cinq centz quarante sept, finissant quarante huit.

17. Item, deux grandz chandeliers de lathon de tournelles (*sic*) et angelotz.

18. Item, deux anges de lathon.

19. Item, deux cornetz de cuyvre argentés.

20. Item, aultres deux cornetz de lathon à estaindre les chandelles.

21. Item, la boyte d'arain fermant à quatre cliefz.

22. Item, une aultre boyte de boys fermant à une clief.

23. Item, le grand thimon de fer, garny de ses balances, avec quintal, demy quintal, et vingt cinq livres, lesdicts poix de pierre.

24. Item, les petites balances avec une pille de cuyvre, poysant douze livres et demy.

(1) Le poids n'est pas indiqué.

(2) *Primæ classis*, les fêtes de première classe.

25. Item, la grand chauffette (*sic*) de fer.

26. Item, le registre neuf, alias *thablier*, contenant la description du luminaire ordinaire, attaché dans la secrétenye.

27. Item, ung coffre de boys, où est ce que s'ensuit :  
Et premièrement.

28. Le drapt de veloux rouge, où est en icelluy la figure de la Véronique, et deux soleilz brochés de fillet d'or.

29. Deux draps de taffetas rouge, brochés de fil d'or.

30. Le surciel de taffetas rouge, avec les pendans.

31. Quatre pommes de boys, à mettre sur ledict surciel, les deux dorées, et les aultres laspées.

32. Une toille blanche, broché de fillet d'argent.

33. Le drapt d'or, avec le taffetas rouge par le dernier (1), qu'on met sur le saint Sacrement durant la feste et octave de la Feste Dieu.

34. Le drapt de veloux rouge, avec ung soleil et deux Jhesus brochés de fil d'or.

35. Ung aureilher à petis carreaux, de veloux de plusieurs couleurs.

36. Les corporaux bordés de perles, avec quatre petitz bouthons d'argent, avecq leur estuy.

Lesquelles choses susdictes sont dans le susdict coffre.

37. Les vestemens à prebstre, que honorable Monsieur maistre Hugues de Veys, curé de ladicte esglise (2), bailla à ladicte confrérie, lesquelz sont et demeurent entre les mains du secrétain de ladicte esglise.

38. Ung tappis, à mettre sur le coffre près le grand autel.

39. Plus quatre empoules garnies.

40. Dix tortisseaux de boys à porter les cornetz d'argent.

41. Vingt deux torches pour le service à la levation du *Corpus Domini*.

42. Plus sept vingtz chassons.

43. Plus les trois muasons de cire pour le service du seoir de Noel.

44. Ung livre en parchemin, appelé le *terrier ancien*, où sont contenues les cens et rentes de la dicte confrairie.

45. Ung aultre livre en parchemin, où sont contenuz les comptes et réparations faictes par ladicte confrairie, commencé de l'an mil quatre centz quarante sept iusques à la présent année mil cinq centz cinquante, le quel livre est remply desdictz comptes.

46. Ung pappier où sont escriptz les noms de tous ceulx et celles qui sont de ladicte confrairie, avec la quantité de quatre centz chandelles que restent à lever, combien que en ayons fait deue diligence de les lever.

47. Item, vous rendons le coffre fermant à troys cliefz, où sont dedans les tiltres anciens dans les sacz cothés par a. b. c. jusques à la lettre (3), que sont en nombre (4) sacz désignés au (5).

(1) *Par le derrière*; l'emploi du mot *dermier* dans ce sens est des plus fréquents du *xv<sup>e</sup>* au *xvii<sup>e</sup>* siècle (Note de M. Guibert).

(2) Hugues de Video, curé de Saint-Pierre-du-Queyroix dès 1403, administrait encore la même paroisse en 1441 (Note de M. Guibert).

(3) En blanc.

(4 et 5) Autres blancs.

48. Plus, le sac des quictances des francz-fiefz et admortissemens d'iceux.

49. Plus troys sacz attachés ensemble de certaines pièces inutiles.

50. Plus vous rendons les troys livres qu'avons faict faire nouvellement; c'est assavoir le livre des reconnoissances, le terrier des cens et rentes appartenantz à ladicte confrairie avecq le présent livre des comptes.

(Du folio 4 verso au folio 7 recto).

### III

Ce texte a besoin d'un commentaire, non-seulement sous le rapport archéologique et liturgique, mais aussi au point de vue philologique, car il renferme des mots qui ne se rencontrent pas d'ordinaire dans les inventaires. Pour plus de commodité, j'adopterai l'ordre alphabétique et grouperai ensemble, sous forme de glossaire, les renseignements fournis à la fois par les inventaires et les comptes.

AIRAIN. — Voir *balustre*, *candélabre*, *navette*.

AMPOULE. — Ce mot ne se trouve, avec sa signification limousine, ni dans le *Glossarium* de du Cange ni dans le *Glossaire archéologique* de V. Gay.

Des dix citations qui le concernent, il résulte qu'il y a une, deux, trois et même quatre ampoules, qu'elles sont en bois recouvert de cire et qu'elles figurent aux enterrements et anniversaires des confrères et de leurs femmes.

Le côté liturgique de la question mériterait d'être étudié et ce ne peut guère être fait que par quelque ecclésiastique limousin, consultant tout ensemble les textes et les traditions locales. Jusqu'à plus ample informé, on pourrait peut-être songer à l'offrande faite par la famille du défunt, comme cela se pratique encore en certaines contrées, sous la forme en nature, cire et vin. L'ampoule peut rappeler le liquide offert pour le saint sacrifice et la cire, le lumineux. Au xvii<sup>e</sup> siècle, ce n'était plus qu'un droit, faisant partie du casuel; antérieurement, les fidèles se présentaient sans doute à l'offrande, avec les ampoules que fournissait la confrérie et le nombre correspondait à leur plus ou moins de générosité.

1550. « Quatre empouilles garnies ». — 1569, 1570. « Deux empouilles de boys, couvertes de cire ». — 1574. « Troys empouilles couvertes de cire ». — 1577. « Les deux anpouilles couvertes de cyre ». — 1580. « Les troys empouilles couvertes de cyre ». — 1597. « Deulx empouilles couvertes de cire ». — 1609.

« Pour les droictz d'empouille..... La sépulture de Madame Lavandier, l'empouille, 6 s. » — 1644. « Une empouille ».

ANGES. — L'inventaire de 1550 mentionne, comme ornement du joyau (n° 4) « quatre anges de cuivre doré » ; au n° 5, « deux anges d'argent, avec leur soubassement de cuivre doré », qui probablement se mettaient sur l'autel, aux jours de fêtes (1) et enfin, au n° 18 « deux anges de laiton », qui ne sont autres, d'après les comptes de 1579 et 1587, que « les deux anges du candélabre ». Deux anges tenaient des cierges, en 1574, au « chandelier cuivre à trois cierges ». Le mot *ange* n'existe pas dans le *Glossaire archéologique*, malgré sa fréquence dans les œuvres d'art.

ANGELOTS. — En 1550 et 1552, de petits anges rehaussent « deux grands chandeliers de laiton » (n° 17). Le *Glossaire* de M. Gay ne donne d'autre sens au mot angelot que celui de *fromage*, c'est absolument insuffisant.

ANNEAU. — Voir *joyau*.

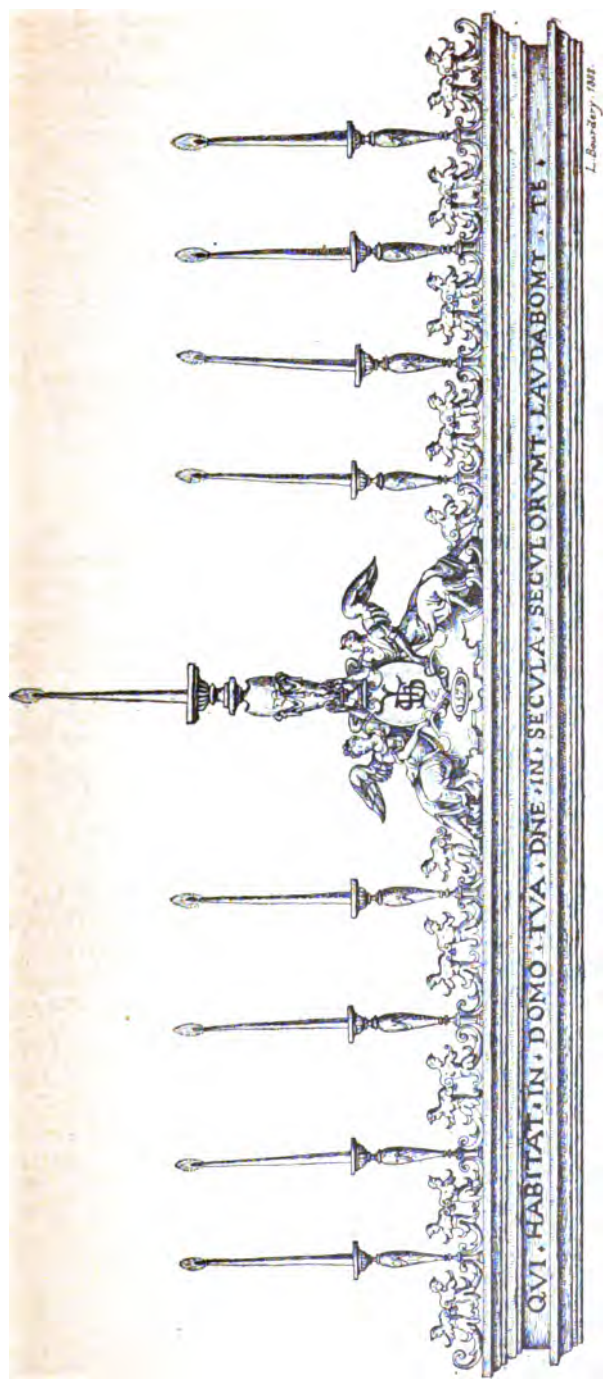
ARCANETTE. — Ce terme, qui revient souvent dans les comptes, manque aussi dans le *Glossaire*. — 1558. « Pour arcanette pour lesdites chandelles ». — 1679. « Pour de l'arcanette ». Les *Statuts des apothicaires d'Abbeville*, en 1530, écrivent *orcanète* et précisent la signification : « cire rouge faite de vermillon ou orcanète » (2).

ARMES. — Voir *Jésus, parement, drap*. — 1587. « Plus, avons baillé à François Cullet, m<sup>e</sup> maçon dudit bastiment, pour avoir gravé les armories de ladict frairie à l'entrée dudit bastiment par le dehors, pour son vin, 10 s. »

ARMOIRE. — 1568. « Armère où sont les joyaulx. Autre armère près de l'autel ». *Armoire* n'est pas non plus dans le *Glossaire archéologique*. Le premier texte précise la destination, qui est de conserver sous clef les vases sacrés et objets précieux. Le second s'explique par ce document de la fin du xiii<sup>e</sup> siècle, extrait des comptes d'Hesdin : « Pour faire une aumaires à mettre les aournements de la capelle » (*Rev. de l'art chrét.*, 1886, p. 338). La situation de cette dernière « près de l'autel » indique que la sacristie était insuffisante et que le contenu était affecté au service de l'autel.

(1) 1554. « A Pierre Veyrier l'aisné, orfèvre, pour avoir racoustré l'aisle d'un des grands anges d'argent, tant pour ses peines et vaccacions que pour l'estoffe y requise, xxx s. ».

(2) A substitué à o se rencontre encore en Limousin dans le mot *palanceau* pour *palonceau*.



1579

Le grand candelabre de la Confrérie de la Fête-Dieu

PL. IX.





On remarquera l'orthographe *armère*, qui calque la prononciation.

**ATTACHE.** — Ce mot est encore absent du *Glossaire*. Il s'entend de la poignée de cuir (on la fait maintenant en velours ou en papier), par laquelle on tenait les cierges et les torches, pour ne pas se salir la main au contact de la cire. — 1587. « Pour attaches de cuir pour les chandelles et torches ».

**AURANGT.** — Ce mot n'est pas dans le *Glossaire*. Je le crois mal orthographié. Peut-être est-il pour *airain*. En effet, en 1558, les encensoirs sont dits suspendus à des « verges de leton ». Or *airain*, dans le registre, s'emploie souvent pour *cuivre*. — 1574. « Les deux verges d'aurangt, à pandre les encensiers ».

**AUTEL (Grand).** — Voir *balustre*, *parement*, *te igitur*, *image*, *armoire*, *coffre*.

**BAGUE.** — Voir *joyau*.

**BAILES** ou **marguilliers.** — « Pour la garde et superintendance de la chapelle » (*Bull. de la Soc. archéologique du Limousin*, t. XXVII, p. 96). — Voir *surciel*, *palanceau*, *tapis*, *drap*, *chandelier*.

**BALANCES.** — Les balances sont de deux sortes, grandes et petites, suivant la quantité à peser. On devait se servir de la grande pour les redevances ou offrandes en nature, ainsi que pour les objets pesants, comme la cire, l'huile, etc. Ses trois poids étaient en pierre. Elle était fixe et suspendue à la voûte : sa grande tige de fer lui avait fait donner le surnom de *timon*, qui persiste pendant tout le xvi<sup>e</sup> siècle. — 1555. « Ung grand tymon de fer ». — 1577. « Ung grand thymon de fer qu'ou pend à la voulte ». — 1578. « Ung grand thymon de fert qui pend à la voulte ». — 1591: « Ung grand thimon de fer attaché en la voulte ».

Les petites balances, mobiles et portatives, avec un seul poids de cuivre, feraient présumer que c'était une romaine (n° 24).

Ces renseignements complètent utilement le *Glossaire* au mot *balances*.

**BALUSTRE.** — Balustre, d'après le *Glossaire*, signifierait exclusivement « balustrade ». Ce n'est pas exact. Ici, il s'entend seulement d'un support, ce qui est son sens usuel. La balustrade se décompose donc en *balustres* et en *table*. Les balustres étaient en bronze et la table qui les recouvrait et s'y lixait par des barres de fer n'était peut-être qu'en bois. — 1609. « Pour deux barres de fert pour attacher les tables estans sur les balustres d'airain autour de l'autel, 1 l. 6 s. 6 d. ».

La destination résulte de ces mots « autour de l'autel » ; c'était

une clôture, isolant l'autel de la chapelle où se tenaient les confrères ; la *table*, comme l'atteste l'*Inventaire de Saint-Hilaire-de-Poitiers*, en 1633, était affectée « à la communion ». On qualifie encore vulgairement la balustrade *table de communion*, ce qui est surtout vrai à Rome, où la partie supérieure est très large.

**BANCS.** — Les bancs étaient disposés en *chœur*, c'est-à-dire en face l'un de l'autre, parce que les confrères y prenaient place pour leurs cérémonies propres : le *Glossaire* n'indique pas cet usage spécial. En 1566, le siège fut recouvert de cuir par un corroyeur, autre détail omis par M. Gay : « Au corroyeur pour faire la couverture sur les bancz de la freyrie, xxxiii s. viii d. ». Les bailes en avaient un distinct, comme sont encore les marguilliers (voir *drap*).

**BARRE.** — Voir *balustre*.

**BÂTONS.** — Les bâtons avaient une triple destination : on y emmanchait les éteignoirs, les cornets et les cierges, toutes choses inconnues au *Glossaire*. Le bois en était peint en rouge, en jaune et en vert (Voir *torches* et *torchis*). — 1566. « Plus douze bastons à mectre les cornetz, un rouge et quatre jaulnes et un vertz ». — 1574. « Quatre bastons à porter les chandelles aux processions, avec quatre pallanceaulx et quatre cornetz de fer blancq ». — 1576, 1578. « Quatre bastons pour pourter les cornetz d'argent et chandelles aux processions ».

Les miniatures du *xv<sup>e</sup>* siècle, entre autres celles du Pontifical de Juvénal des Ursins et du Bréviaire d'Anne de Prye, montrent les torches de cire fixées au sommet de longs bâtons de bois, que décorent des panonceaux armoriés. Sur le célèbre tableau des sacrements, de Roger van der Weyden (*Ann. arch.*, t. XXVII, p. 239), le servant de messe tient une torche analogue. Celles qui se portaient aux processions du sacre d'Angers étaient absolument semblables : j'ai ai déposé un spécimen au musée diocésain de cette ville. — Voir *bourdon* (1).

**BOIS.** — Voir *boîte*, *cadre*, *coffre*, *croix*, *Jésus*, *hûche*, *bâton*.

**BOÎTES.** — Les boîtes limousines ne sont autre chose que des

(1) Les bâtons des pénitents sont signalés dans le *Triomphe du Très-Saint-Sacrement*, à la procession de la Fête-Dieu, en 1686. « Les pauvres de l'hôpital général sortirent de l'église les premiers, vêtus de bleu.... tous cez bienheureux enfans d'Alexis portoient chacun un cierge allumé, à la réserve du porte croix et de quelques autres qui portoient des bâtons bleus pour faire garder les rangs » (p. 5). « Les Jacquier, ou pèlerins de Saint-Jacques..... chacun d'eux portoit un bourdon fort propre à une main et un cierge à l'autre » (p. 5). — Voir au mot *pallanceau*.

*trons*, aussi sont-elles « ferrées » et « fermées à clef » (n° 21, 22); l'une est en bois et l'autre en bronze (1), pour offrir plus de résistance. — 1566. « La boyte pour mectre argent ferrée. »

Une autre espèce de boîte est réservée aux corporaux ; j'en parlerai à *corporalier*.

Le *Glossaire archéologique* est muet sur cette double destination ; je l'excuse, car le terme boîte, fort impropre dans les deux cas, est singulièrement vague. Enfin une troisième destination résulte de ce document de 1560 : « Boiste de reliques d'argent ».

BOUCASSIN. — « Toile de coton à poil feutré, du genre des futaines » (*Glossaire archéologique*). — 1678. « Ung taffetas rouge, doublé d'un bouquassin blanc ».

BOUILLONS. — Ce mot, qui manque au *Glossaire*, veut dire *godrons*. — 1662. « Autre custode, qui est vielle, à gros bouillons ».

BOUQUETS. — Le *Glossaire* ne parle que de bouquets artificiels. Je crois que ceux de la confrérie, renouvelables à chaque fête, devaient être en fleurs naturelles (2) ; probablement les confrères les portaient à la main, comme le faisait encore le clergé de Paris aux processions du Saint-Sacrement, lorsque j'étais au séminaire Saint-Sulpice. — 1552. « Payé à la femme qua (*sic*) faict les chappeaulx et bouquetz, vii s. ».

BOURDON. — Le *Glossaire* cite plusieurs espèces de bourdons, mais il se tait sur celui des confréries, qui avait pourtant son importance artistique, à en juger par cet article de 1558, qui est une variante notable du n° 11. « Ung bourdon, où il y a deux anges et les ymages de Nostre-Seigneur et de Saint-Pierre, Saint-Pol et Saint-André, le tout d'argent surdoré ». — 1574. « Plus avons faict faire un bourdon d'argent, donc que nous avons laissé et avons payé, tant pour argent, dorrures et fassons d'icelluy, à Jehan Judot, orfèvre, Lxi l. xviii s. ». M. Guibert a reproduit et décrit, dans *l'Orfèvrerie et les orfèvres de Limoges* (Limoges, 1884, p. 48), le beau bourdon d'argent, exécuté en

(1) « Deux boltes en fer-blanc pour les visiteurs ». (*Invent. de la confrérie des Pénitents blancs*, 1845).

(2) A la procession de la Fête-Dieu, en 1686, les reposoirs étaient ornés de fleurs. « Une égüière avec quantité de fleurs naturelles » (*Triomphe du Très-Saint-Sacrement*, p. 15). — « Huit aigüières d'argent, remplies de fleurs, et plusieurs beaux vases de porcelaine » (p. 17). — « Huit gradins s'élèvent pompeusement sur ce reposoir : ils sont garnis de quarante beaux vases d'argent et de porcelaine pleins de fleurs..... avec quantité de corbeilles de porcelaine garnies de beaux œillets » (p. 18). — « Plusieurs vases de porcelaine remplis de fleurs y mêlent l'odeur des lis et des roses à celle de l'encens » (p. 27).

1575 pour la confrérie de Saint-Pierre, par Jean Yvert, orfèvre de Limoges, tel que l'a figuré dans le registre l'émailleur Pierre Raymond : deux anges y soutiennent sur un écusson le monogramme du nom de Jésus, l'un a une croix pour attribut et l'autre la colonne de la flagellation (1).

On attachait des targes aux bourdons. — 1566. « Les Jésus qui se mettent aux bourdons ». — 1568. « Quatre Jésus, à mettre aux bords des cornetz, qui sont dorées ».

BOUTON. — Voir aux mots *corporal*, *lions*.

BRILLANT. — Voir *drap*. Ce mot n'est pas dans le *Glossaire*.

BROCHÉ. — N'est pas dans le *Glossaire*. Voir *tonne*.

BRODERIE. — Voir *surciel*, *devant d'autel*, *chasuble*.

CALICES. — Il y avait deux calices d'argent doré (n<sup>os</sup> 7 et 8) : l'un grand, pour les solennités; l'autre petit, pour les jours ordinaires. Le premier était en outre rehaussé d'émail, comme l'indique cet article de l'Inventaire de 1558 : « Le grand calice d'argent surdoré et esmalhé ». Chacun était accompagné de sa patène, de même métal.

Un troisième calice, seulement en argent, était réservé « pour la sainte communion », c'est-à-dire pour l'ablution de vin qui suivait la réception de l'hostie, rite qui se retrouve dans le Pontifical romain, à propos de l'ordination et dont j'ai retracé l'histoire dans les *Inventaires de la basilique royale de Monza*, p. 222-255. — 1630. » Autre calice d'argent avec sa patène, pour la sainte communion ».

Ces calices s'enveloppaient, comme on le fait encore de nos jours, dans des bourses de toile, qualifiées ici *linges* et *chape*. — 1566. « Avoir fait faire des linges aux deux calices ». — 1567. « Une chappe au grand calice ». Le *Glossaire archéologique* ne mentionne pas ces enveloppes, ni à *calice* ni à *chape*.

CADRE. — Ce mot ne figure pas dans le *Glossaire*. Voir ses deux sens à *devant d'autel* et *image* (2).

(1) Ce bourdon insigne devait être celui du prieur de la confrérie. Il y en avait aussi pour d'autres confrères, témoin cet article de l'*Inventaire des Pénitents blancs*, en 1845 : « Six bâtons avec leur cartouche en cuivre blanchi et le fourreau en serge ». On voit ces longs bâtons, avec leur médaillon rayonnant, surmonté d'une croix, sur une gravure reproduite en tête du tome XXVII du *Bulletin de la Société archéologique du Limousin*.

(2) Le testament de Jean-Casimir de Baluze (1718) porte : « Les portraits de feu mon père, Antoine de Baluze et d'Estienne de Baluze, mon oncle, peints par des habils hommes, nommés Callot et Schalz, avec leurs bordures dorées ». *Bordure*, dans le sens de *cadre*, *encadrement*, ne se trouve pas dans le *Glossaire archéologique*.

**CANDELABRE.** — Je lui consacrerai plus loin un paragraphe spécial.

**CANETTES.** — On nomme ainsi vulgairement les burettes où se mettent l'eau et le vin pour la messe : elles sont en argent (n° 9). — 1551. « Item, au petit Poche, pour avoir accoustré une des canettes, en avoir forny quelque argent, iiij s. » — 1576. « Plus, avons fait netoyer les titz et canettes et, pour ce fère, avons payé à Guillaume Mouret la somme de x s. » — 1577. « Plus, à Jehan Pinot, orphèvre, pour avoir soudé une des canettes d'argent et raccoustré le bourdon d'argent qui estoit cassé ; pour le tout, xxiiij s. »

**CARREAU**, dessin en carré. — 1558. « Ung aurelier sive cuissin à petis carreaux de veloux de plusieurs couleurs. » Ce sens ne se trouve pas dans le *Glossaire archéologique*.

**CÈNE** (jour de la), Jeudi-Saint. Voir *manteau, tonne*.

**CHANDELIERS.** — Les chandeliers sont de deux sortes, quant à la matière, qui est l'argent ou le laiton.

Quant à l'usage, il faut établir plusieurs catégories distinctes. D'abord, les *chandeliers de l'autel* : il n'y en avait encore que deux au xvi<sup>e</sup> siècle et ils étaient simplement en cuivre : 1575. « Les deux grands chandeliers de cuyvre que l'on met sur l'autel. » — 1576. « Les deux chandeliers que l'on met sur l'autel ordinairement, que sont de cuyvre » — 1580. « Les deux chandeliers de cuyvre qu'on met sur l'autel. »

Les *chandeliers placés au pied de l'autel*, qui rappelaient un rite primitif, lequel n'admettait pas de chandeliers sur l'autel même ; ils étaient en argent pour les solennités, en cuivre pour l'ordinaire. — 1550. « Les deux grandz chandeliers d'argent (n° 6). » — 1550. « Deux grandz chandeliers de lathon, (garnis) de tournelles et angelots » (n° 17). — 1551. « Les deux grandz chandeliers de lathon... qu'on met où se meclent les dix chandelles qu'on allume à la lévation du *Corpus Domini* » — 1558. « Un grand chandellier d'argent. » — 1575. « Les deux grands chandeliers que l'on met au pied de l'autel ». — 1576, 1580. « Les deux grands chandeliers que l'on met au pied de l'autel. »

Les *chandeliers placés sur le banc*, en face des dignitaires de la confrérie, comme on le fait encore à Paris au banc des marguilliers ; ils étaient de petite taille et en laiton. — 1587. « Les deux petits chandeliers de lathon, pour mettre sur le bancq. » Ce banc spécial n'est pas indiqué dans le *Glossaire archéologique*, qui ne distingue pas non plus les divers usages liturgiques des chandeliers.

Un *chandelier à trois cierges*, qui rappelle un ancien rite que j'ai étudié dans une brochure intitulée : *Le râteau à trois cierges de la cathédrale de Tours* (Tours, 1883, in-8°). Il se plaçait devant le maître autel; j'en ai vu un analogue, en fer forgé et dans le style du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans l'église de Saint-Avé-le-Bas, près Vannes (Morbihan), mais avec pointes pour cinq cierges (1).

**CHANDELLE.** — Ce mot est synonyme de *cierge*. La cire était colorée (Voir *arcanète*), ce qui n'est pas constaté dans le *Glossaire archéologique* au mot *chandelle*, mais l'est sans spécification aux mots *cierge* et *cire*. On allonge les cierges à l'aide de bâtons et on y met des *cornets* pour recevoir la cire qui goutte (voir ce mot plus loin); on y attache aussi des *panonceaux* (voir ce mot) et des brassards (voir *attache*).

1566. « Pour avoir fait les chandelles pour la Feste-Dieu et forny papiers mis auxd. chandelles, 1x l, x s. » — 1566. « Pour fère les couleurs des chandelles durant l'année. » — 1574. « Quatre bastons à porter les chandelles aux processions. » — 1602. « Pour deux chandelles rouges, le soir de Noël, 2 s. »

**CHAPE.** — Nous avons déjà rencontré la chape ou enveloppe du calice (Voir *calice*). Un texte de 1558 lui donne le sens de tenture pour l'exposition du Saint-Sacrement; elle avait la forme d'un manteau déployé et était en toile d'or doublée de soie rouge. « La chape *sive* manteau de toille d'or, avec le taffetas rouge par le dernier (derrière), que on met sur la tonne où repose le Saint-Sacrement le jour du Vendredy Saint et octaves à la Feste-Dieu. » Ce manteau déployé est un symbole de souveraineté; à ce titre, il figurait dans les armes de France : il était tendu derrière l'écusson et surmonté de la couronne fleurdelisée. A Rome, l'usage s'en est maintenu, surtout pour les expositions des quarante heures. M. Gay a ignoré le terme et la chose.

**CHAPEAU.** — Aux processions du Saint-Sacrement, les confrères portaient sur la tête des chapeaux ou couronnes de fleurs, comme on le voit dans maintes miniatures des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. — 1552. « Payé à la femme qua (*sic*) fait les chapeaulx et bouquets, VII s. »

**CHASSON.** — L'inventaire de 1550 inscrit sous le n° 42 : « Plus

(1) On lit dans le Livre de raison de Jean Borthomieu : « Le 26<sup>e</sup> mai 1720, on bénit ladite cloche de l'église de S. Jory. On la pendit au milieu de l'église, où est suspendu le grand chandelier. » (*Bullet. de la Soc. arch. du Midi*, 1886, p. 43.

sept vingt chassons. » Ce terme n'est pas dans le *Glossaire archéologique*, où décidément il y a de grandes lacunes. Deux renseignements nous sont fournis par le nombre, qui est de 140 et l'enregistrement entre les torches et la cire : il s'agit donc d'une espèce de cierge qui reste à déterminer.

CHASUBLE. — Le ruban blanc, ajouté à la chasuble, doit être le galon qui l'attache par dessous autour de la taille, autre détail absent du *Glossaire*. — 1662. « Ruban blanc pour mettre à la chasuble blanche de broderie, 10 s. »

CHAUFFERETTE, écrit aussi par contraction *chauffette*. — C'est un bassin de fer ou de cuivre, qu'on emplissait de charbons ardents, suivant la définition de Robert Estienne : « Une *chaufferette*, id est vas in quo ignem recondimus; » *brasero* pour échauffer l'hiver la chapelle ou fournir le feu nécessaire à l'encensoir. — 1555. « La grand chauffette de fer. » — 1574. « Deux chaufferettes de fer et cuyvre. » — Voir *réchaud*.

CHOEUR. — Voir *tonne*.

CISELURE. — Voir *custode*.

CLEFS des portes, coffres et armoires (n<sup>os</sup> 1, 21, 22, 47. — Voir *coffre*.

CLINQUANT. — 1622. « Or cliquan, 4 s. » — Le mot n'existe pas dans le *Glossaire*, qui, à *clincquailleur*, tire cette définition d'un dictionnaire de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle : « Clinquailler, qui fait ou vend or clinquant, or faux, clinquant de léthon. »

CLOCHETTE. — M. Gay ne dit pas, à *cloche*, qu'on s'en servait, comme ici et conformément au rituel, pour annoncer le saint viatique ou la procession du Saint-Sacrement. — 1676. « La clochette qu'on porte devant le Très Saint-Sacrement. »

COFFRE. — Les coffres de la confrérie avaient une triple destination : on y renfermait les ornements (n<sup>o</sup> 27), les titres (n<sup>o</sup> 47) et le trésor : 1626. « Pour deux coffres à mettre le trésor, 7 l, 15 s. » Celui des titres se fermait à trois clefs, confiées pour plus de sûreté à trois confrères. Il était placé près de l'autel : 1568. « Coffre aussy près de l'autel, fermant à trois clefz. »

COINS. — Voir *pavillon*.

COMMUNION. — Voir *custode*, *calice*, *balustre*.

CORNETS. — M. Gay a bien le mot *cornet*, mais sans les deux acceptions fournies par les inventaires et les comptes de la confrérie de Limoges.

La première se réfère à un usage ancien, que j'ai constaté en Italie, où l'on emploie encore des cornets de ferblanc, peint en blanc à l'intérieur et en vert à l'extérieur. Ces cornets, dont le nom indique la forme, sont placés à la partie supérieure du

cierge, pour recevoir les gouttes de cire qui en découlent et l'empêcher de salir soit les mains, soit le pavé (1).

Ces cornets, à Limoges, enregistrés par douze, quatre et deux, étaient en argent, dont on dorait parfois toute la surface ou simplement les bords; en cuivre argenté ou blanchi; en ferblanc et même en papier. Ils étaient emmanchés de bâtons, peints en rouge, en jaune et en vert. — 1550. « Les quatre cornetz d'argent, les brodures dorées » (n° 15). — 1550. « Deux cornetz de cuyvre argentés » (n° 19). — 1554. « Quatre cornetz d'argent dorés. Deux cornetz de cuyvre argentés. » — 1558. « Quatre cornetz d'argent surdorés. » — 1563. « Pour papier pour faire les cornetz desd. chandelles, xii s. » — 1566. « Item, deux cornets de cuyvre blanchis. Plus douze bastons à mecre les cornetz, un rouge et quatre jaulnes et un vertz. Pour faire les papiers pour mecre aux chandelles, xx s. » — 1569. « Pour le papier des cornetz, xx s. — 1574, 1576. « Quatre cornetz de fer blancq. » — 1576, 1578. « Quatre bastons pour pourter les cornetz d'argent et chandelles aux processions. » — 1578. « Deux mains de grand papier pour faire les cornets, 8 s. » — 1597. « Quatre cornetz d'argent. » — 1600. « Quatre cournet et quatre palanceaud qu'on met aux quatre flabeau desdictz sieur bailes, le tout d'argent. » Ce dernier article éclaire singulièrement la question : les quatre cornets d'argent étaient une distinction pour les bailes de la confrérie (2), les simples confrères n'avaient que des cornets de papier.

Le cornet renversé forme un éteignoir. Il y en a deux en laiton

(1) Quand le récipient est plat, on le nomme *écuelle* : « Item, quatre escuelles de cuivre, servant à quatre torches » (*Invent. de Verneuil*, xvii<sup>e</sup> s.). M. Gay n'a pas ce sens dans son *Glossaire*, mais seulement celui de plateau à cierge et encore ne donne-t-il, comme justification, qu'un seul texte de 1547, p. 606.

Le Rituel Cistercien dit *orbiculus*, qui signifie disque : « Candelabra et orbiculos desuper affixos ad ceram excipiendam..... non sinat pulvere obsordescere, sed frequenter abstergat. » (*Rituale Cisterciense*, Paris, 1721, lib. VII, cap. v, *De Sacrista et solatio ejus*, n° 13, p. 408).

(2) M. Guibert a cité ces textes relatifs aux cornets d'argent dans le *Bulletin de la Société archéologique du Limousin*, 1883, p. 79, mais sans les définir.

La signification de cornet n'est pas bien claire dans le passage suivant :

« Le 4 septembre 1683, Germain (orfèvre du roi), apporta au garde-meuble de la couronne, deux chandeliers d'argent à six branches en demy consoles et cornets cizelés, avec une grenade au-dessus » (BAPT, *Les Germain*, p. 6).



pour éteindre les cierges. — 1550. « Item, aultres deux cornetz de lathon à esteindre les chandelles (n° 20). » — 1554. « Deux cornets de lethon à estaindre les chandelles. » — 1566. « Item, deux petitz cornetz de cuyre (*sic*), pour esteindre les chandelles » (1).

CORPORAL. — A Limoges, on disait aussi *corporalier*, terme qui, d'ordinaire, signifie *boîte aux corporaux*, tandis qu'ici cette enveloppe se nomme indistinctement *boîte* ou *étui*.

Le corporal est en toile de Cambrai, avec broderie de soie dans le champ, contour de perles et boutons aux quatre coins. On connaissait déjà les corporaux brodés et M. Gay en reproduit un (p. 433), qui existe en Bas-Limousin ; mais jusqu'à présent on n'en avait pas cité un seul avec une bordure de perles et des boutons d'argent. Il y en a de deux dimensions, grand et petit. — 1550. « Les corporaux, bordés de perles, avec quatre petitz boutons d'argent, avec leur estuy. » — 1557. « Item, le grand corporal, de toille de Cambray, que avons faict faire. Item le petit corporal, semmé de perles. » — 1558. « Une boyte, où sont les corporaux de toille de Cambray, semmé de perles, avec ung Jésus et quatre boutons d'argent ès quatre cointz ; le grand brodé de filet de soye, avec un JHS et quatre croix. » — 1566. « Les corporaux, bordez de perles, avecques quatre petis boutons d'argent, avec deux estuy. » — 1574. « Une boyttre, où sont les corporaux, bordés de perles. » — 1576, 1578. « Une boyte, où sont les corporaux, bordés de perles avec quatre bouttons d'argent. » — 1597. « L'estuy, où sont les corporaux, bordés de perles, avec quatre boutons d'argent. Ung aultre corporalier, de toille de Cambray, qu'avons faict fère la présente année. » — 1626. « Pour un corporalier, 4 l. »

Les articles suivants méritent une mention à part, en raison du rite particulier qu'ils rappellent. — 1604. « L'es-

(1) Voir le mot *éteignoir* dans le *Glossaire archéologique*, qui n'en cite que deux, l'un du XII<sup>e</sup> siècle et l'autre de 1523, sous le nom de *busette*. J'ajouterai quelques autres renseignements :

« 1 éteignoir. » (1750, BAPST, *Les Germain*, p. 118).

« Juxta (ministerium seu credentia) sit virga, cum tenui cereola ad cereos accendendos, emunctorium et extintorium » (*Rituale Cisterciense*, lib. II, cap. 1, *De Præparatione altaris et ministerii*, num. 6, p. 73).

L'éteignoir, fiché au bout d'un bâton, se voit sur une caricature de Guillaume de Fustemberg, archevêque de Cologne, qui le porte à son chaperon ; autour du bâton est enroulée la mèche cirée avec laquelle on allume les cierges. Cette gravure date du siècle de Louis XIV ; elle a été reproduite dans *l'Histoire de la caricature*, par Thomas Wright, Paris, 1875, 2<sup>e</sup> édit., p. 326.

tuy, avec deux paires de corporaux. » — 1671, 1678. « Deux payres de corporaux, avec leurs estuys. » M. Gay n'a pas observé que les corporaux se comptaient par *paires* et pourtant le cas tient de très près à l'ancienne liturgie du diocèse de Limoges. En effet, sur un bas-relief sculpté, à la cathédrale, au tombeau d'un évêque, on remarque Saint-Martial célébrant la messe : le corporal est plié en trois parties égales ; une est sous le calice, la seconde monte par derrière et la dernière recouvre le calice ; j'ai fait ailleurs pareille constatation. Dans la liturgie moderne, la pale a remplacé le troisième repli du corporal. A Limoges, on a dû, au xvii<sup>e</sup> siècle, abandonnant cette méthode assez peu commode, couper le corporal en deux, une partie pour le dessous et l'autre pour le dessus du calice. Voilà pourquoi, au rite romain, la pale ne diffère pas du corporal quant à la matière (les dimensions seulement en ont été restreintes), et aussi pourquoi, dans le Pontifical, corporal est au pluriel : « *De benedictione corporalium. Pontifex, corporalia benedicere volens*, etc. ». Là où la pale n'était pas encore admise et où n'existait plus l'usage d'un corporal unique et plié en trois, deux corporaux, formant la paire, étaient nécessaires.

CORPUS DOMINI, ou hostie. — Voir *manteau*.

CORPS DE DIEU, hostie. — Voir *tonne*.

COUSSIN. — Voir *oreiller*.

COUVERTURE. — Voir *banc*.

CRÉDENCES. — Une seule crédence est exigée par la rubrique, à la gauche de l'autel. Par symétrie, en France, on en a souvent mis deux. Chacune avait son parement, comme il se pratique encore fréquemment en Italie (voir *devant d'autel*).

CROISSANCES. — Le Glossaire ne nous renseigne pas sur ce mot, dont la signification résulte des textes mêmes de 1660 et 1662 (voir *devant d'autel*). Au xvii<sup>e</sup> siècle, le parement garnissait la partie antérieure de l'autel ; mais comme le retable d'architecture débordait de chaque côté de l'autel, le soubassement des colonnes avait aussi son parement, usage que j'ai constaté bien des fois à Rome.

CROIX. — Il y a trois sortes de croix : la *croix de procession*, la *croix des enterrements* et une *croix reliquaire* (voir aussi *joyau*).

La première est en bois, revêtu d'argent ou d'argent doré ; elle est ornée d'un crucifix et sert exclusivement aux processions. — 1550. « *Item*, une grande croix de boys, couverte d'argent, où est le crucifix » (n<sup>o</sup> 2). — 1551. « Au dict Veyrier, orfèvre, pour avoir racoustré le joyau et un des encensiers, iceux nectoyé et dressé ensemble la grand croix d'argent, fut bailhé xxv s. » — 1554. « Une grande croix de boys, couverte d'argent ». — 1641. « Autre croix

des processions ». — 1678. « Autre croix d'argent dorée, qu'on porte aux processions ».

Une croix spéciale est affectée aux enterrements. — 1609. « La grande croix d'argent, qu'on porte aux enterrements ». — 1641. « La grande croix des mortuaires ».

La croix, qui contenait une relique de la vraie croix, était, comme les belles croix d'Eymoutiers, du Dorat et des Cars, à double croisillon et rehaussée de pierreries. — 1641. « Autre croix double, avec des pierreries ». — 1671. « Autre croix, aussy double, avec des pierreries, où est enchaîné du bois de la sainte croix, d'argen ».

CUIR. — Voir *banc, le igitur*.

CUSTODES. — La custode est affectée à la communion des fidèles. Elle sert aussi pour le transport du saint viatique, mais l'inventaire a soin de distinguer suivant que le prêtre va « par ville » ou « à la campagne » ; cette dernière devait être plus petite. Notons le couvercle en patène, d'où est venu l'usage français de doubler ce couvercle d'une patène, qui se place sous le menton du célébrant, pour éviter que l'hostie tombe sur la nappe. La décoration consiste en *ciselure* et « bouillons » ou godrons. — 1662. « Cinq custodes d'argent, scavoir : la grande, cyselée, servant pour la communion ; autre, qui sert pour porter par ville aux malades ; autre, qui sert pour porter à la campagne ; autre, qui a pour couvercle une patène ; autre, qui est vieille, à gros bouillons ». Le ciboire, daté de 1320 environ et gravé dans le *Glossaire archéologique*, porte, en effet, des godrons à sa coupe et à son couvercle.

DENTELLE. — Voir *devant d'autel* (1).

DEVANT D'AUTEL. — Autre mot absent du *Glossaire*. Ces parements sont en velours ou en satin ; aux trois couleurs, blanc, rouge et vert ; ornés de broderies, de dentelles d'argent, de passements d'or et des armoiries de la confrérie, qui sont un nom de Jésus. Ils sont tendus sur un châssis ou cadre, comme le prescrit le *Cérémonial des évêques* (2) et accompagnés de crédences et de croissances semblables. — 1662. « Un devant d'autel, de satin blanc, avecq les croysances, garny de passements d'or. Un autre, de

(1) « Une grande croix, couverte d'un voile de tabis, couleur de feuille morte, semé de lames de fil d'argent et bordé d'une dentelle aussy d'argent » (*Triomphe du T. S. Sacrement*, 1686, p. 6).

(2) « Pallia aurea vel argentea aut serica, auro perpulchre contexta, coloris festivitati congruentis, eaque sectis quadratisque lignis munita, quæ telaria vocant, ne rugosa aut sinuosa sed extensa et explicata decentius conspiciantur » (lib. I, cap. XII, n° 14).

velours rouge, en broderie, avec les croysances ». — 1671. « Un autre devant d'autel, de velours vert, garny de double rang de danteles d'argen, avec les armes de la frérie en broderie ». — 1678. « Un devant d'autel, de satin blanc, avec les crédances, garny de passements d'or. Six cadres de bois pour tendre les devants d'autel, lesquels se gastaient faute d'estre tendus. 10 l, 10 s. »

A l'Exposition de Limoges, mon attention s'est portée sur deux devants d'autel du XVII<sup>e</sup> siècle. L'un était en soie, brodée de diverses couleurs, sur un fond de satin vert olive. Le dessin représente des rinceaux et des bouquets. Le champ est divisé en trois panneaux par des orfrois verticaux, d'un ton plus clair pour le fond. En haut et en bas ressort une bordure épaisse et en relief, qu'entoure un cordonnet.

Le second, en drap rouge, semé d'étoiles, d'un dessin fort médiocre, figure, entre des vases de fleurs, l'exposition du Saint-Sacrement, adoré par deux anges, un pape et un roi (1).

Aux processions de la Fête-Dieu, les reposoirs, ornés comme des autels, avaient aussi leur *devant* d'étoffe, comme il résulte de la brochure intitulée : *Le Triomphe du Très-Saint-Sacrement ou la procession célèbre qu'on fit à Limoges.... le 20 juin 1686* : « Cet autel magnifique est d'une garniture de velours rouge » (p. 16). — « Le devant est d'un broché d'or et d'argent. Il y a au milieu un aigle en broderie d'argent sur un livre à sept sceaux broché d'or, avec une belle dentelle d'Angleterre » (p. 16). — « Le devant d'autel est d'un velours, aussi à la Turque, incarnat et blanc, garny d'un passement d'or » (p. 18). — « Le devant est tout à fonds d'or et d'argent, avec de la broderie d'or et de soye » (p. 21). — « Un autre devant d'autel, fait d'un beau damas broché, garny de passements d'or » (p. 21). — « Le devant de cet autel est d'un velours rouge semé de fleurs de lys d'or » (p. 23). — « Le devant est d'un beau tapis » (p. 27). — « Le devant est d'un velours à la Turque, incarnat et blanc, et garny de passements d'or » (p. 28). Il est bien probable que ces parements avaient été empruntés aux églises. Notons-y la couleur rouge, qui commence à devenir, en France, la couleur du Saint-Sacrement.

DEVANT DE MANTEAU. — Voir *manteau*.

DIMANCHE. — Voir *torches, surciel*.

DORÉ. — Voir *calice, Jésus*.

DOUBLURE. — Voir *bouccassin, surciel, tonne*.

DRAPS. — Le *Glossaire* n'ayant pas de paragraphe spécial sur leur usage, nous le demanderons au registre de la confrérie. On

(1) Voir le catalogue de l'Exposition, section des *Etoffes*, p. 18, nos 43, 44.

les emploie comme tenture au grand autel, où on les suspend à des verges de fer, ce qui forme ce que le moyen-âge nommait un *dossier*; devant le banc des bailes qu'ils décorent, mais surtout à l'Exposition du Saint-Sacrement pendant l'octave de la Fête-Dieu et au reposoir du Jeudi-Saint. Ils sont en or, en velours, en satin et en taffetas; leur couleur est l'or, le rouge, le vert et le bleu; brodés ou brochés, ils sont parés de franges. L'ornementation de fils d'or consiste dans le Nom de Jésus, la Sainte Face, les cinq plaies, les armes de la confrérie et des soleils brillants. — 1550. « Le drapt de veloux rouge, où est en icelluy la figure de la Véronique et deux soleilz brochés de fillet d'or » (n° 28). « Deux draps de taffetas rouge, brochés de fil d'or » (n° 29). « Le drapt d'or, avec le taffetas rouge par le dernier, qu'on met sur le Saint-Sacrement durant la feste et octave de la Feste-Dieu » (n° 33). « Le drapt de veloux rouge, avec ung soleil et deux Jhésus, brochés de fil d'or » (n° 34). — 1557. « *Item*, le drapt de veloux rouge, que on met sur la tonne, le jour de la Cène ». — 1576. « Ung petit drapt de satin bleuf, pour mectre sur le grand autel tous les dymenches ». — 1578. « Ung petit drapt d'or, avec sa verge de fer, pour mettre au grand autel, les bonnes festes. Ung drapt d'or, que l'on met sur la thonne ». — 1580. « Le drapt d'or, avecq le taffetas rouge, que l'on met sur la tonne, le jour de la Feste du préteux Corps de Dieu ». — 1586. « Le drapt de veloux rouge, où est la figure de Jhs. Le drapt de taffetas rouge, broché de fillet d'or, où il y a quatre Jhesus de fillet d'or ». — 1593. « Ung drap, de satin vert, où sont les armories de la dite frérie, lequel on met au devant du banc des bayles ». — 1678. « Ung drapt, de velours rouge, où il y a les stigmates de Jésus, la Véronique et des brilians en forme de soleil. Un drapt de taffetas bleu, doublé de trelis rouge, avec des franges jaunes ».

**ECCHARPE.** — Le *Glossaire* ne lui donne pas son sens liturgique. Elle servait à la procession et bénédiction du Saint-Sacrement; c'est pour cela qu'elle était en soie rouge, couleur qui, en France, était la couleur eucharistique. — 1678. « Une escharpe rouge, ayant des franges de soye verte ».

**EMAIL.** — Voir *paix*.

**ENSRIGNE.** — Voir *joyau*.

**ENCENSOIRS.** — Il y avait deux encensoirs d'argent, un pour chaque côté du chœur, selon l'usage français; la cassolette était en fer, et, quand on ne s'en servait pas, ils étaient suspendus à une verge de laiton. — 1550. « Deux enssenssiers d'argent » (n° 13). — 1551. « *Item*, avons payé à Jehan Guibert, orfevre, pour avoir refaict les deux piedz d'argent aux enssenssiers et faict dix tou-

rasses qu'estoient rompues en plusieurs lieux et augmentation d'argent, iiij l, ij s, vj d. » — 1584. « A Pierre Verrier et Jehan Yvert, pour acoustrer les chaudelliers et encensoirs d'argent, 1 l, 22 s, 6 d. ». — 1558. « Deux encensiers d'argent, avec leur fer à tenir le feu et verges de leton pour les attacher ». — 1574. « Les deux verges d'avrangt à pandre les encensiers ». — 1579. « Payé à François Roumanet, pour fère acoustrer les encenseoirs d'argent, 17 s. ».

Le *Glossaire* ne fait pas remarquer la paire et ne parle pas des verges ni de la cassolette de fer, usitée encore à Rome et mobile.

ENTERREMENTS. — Voir *croix*.

EVANGILES. — Se dit de l'évangélier dont se sert le diacre à la messe chantée. — 1558. « Le livre en parchemin où sont les évangilles des festes annuelles et princlardz » (*sic*). — 1597. « Le livre des évangiles rompu et ne valant du tout rien ». — Voir à *fer*.

ETUI. — Voir *corporal*.

EUSSE. — Voir *huche*.

FER. — Voir *balustre*, *drap*, *encensoir*, *réchaud* (1). Les trois articles suivants ne sont pas précisément clairs, et je n'ose risquer une interprétation quelconque. — 1580. « Les fertz, que l'on met le Jeudy Saint au livre que l'on dit les évangilles ». — 1593. « Le fert qu'on met le jour du Jeudi Saint ». — 1597. « Le fert, qu'on met le jour du Judy Saint ».

FERBLANC. — Voir *cornet*.

FÊTE-DIEU. — Voir *chape*, *chandelle*, *tonne*, *tabernacle*.

FÊTES. — Elles se distinguent en « bonnes » (1578), qui sont les « annuelles et princlardz » (1558) et dimanches.

FIL D'OR. — Voir *tonne*.

FILET. — 1558. « Ung taffetas rouge, avec le filet d'or ». — Voir *corporal*, *drap*, *toile* (2).

FLAMBEAU, synonyme de torche. — 1600. « Quatre cournet et quatre palanceaud qu'on met au quatre flanbeau des dictz sieur bailles ». — 1679. « Pour fère les flambeaux pour Pasques et pour de l'arcanette, 24 s. ».

(1). M. Gay cite, p. 697 et 702, un texte de l'an 1345, que l'on n'ira certainement pas chercher à cet endroit et qui se réfère à la ferronnerie limousine, importée jusqu'en Artois : « 2 serrures de Limoge salans, 2 pentures saudices, un verrel et un sacquoir estamé ».

(2) « Unes besonyes de nuict, ovrées de filet d'or et d'argent et de filet roge. Une chemise de soye cramoisie roge, faicte à la trêche, bordée de filet d'or et d'argent » (*Ino. du chât. de Verdun*, 1572).

La chemise, portée par le célèbre Montluc en 1556, était « ovrée de soie cramoisi et de filets d'or ».

FLEURS. — Voir *bouquets, chapeau et parement*.

FRANGES. — Il y en a à l'écharpe, au drapt, au surciel, au *parement* : voir ces mots.

FRÉRIE, confrérie. — Voir *drapt, devant d'autel, banc*.

HISTOIRE. — Voir *tonne, parement*.

HUCHE, coffre de bois où l'on serre les objets précieux; le mot est écrit selon sa forme paloise. — 1566. « Pour une eusse de boys, pour mettre les joyaulx, 1 l, v s. ».

IMAGES. — Se prend dans le sens de personnages ou de scènes figurées. — 1550. « Le grand ioyeau d'argent douré, où sont troys croix, avec les ymaiges du crucifix, le bon et mauvais larrons, Nostre-Dame, Saint-Iehan, Saint-Pierre, Saint-Pol ». — 1571. « Deux images d'argen, avec leurs cadres neuf ». — 1641. « Deux titz ou imaiges pour l'autel ».

JÉSUS. — Voir *drap et corporal*. — Le nom de Jésus, contracté en monogramme, formait l'écusson, « enseigne » ou « armories » de la confrérie; c'est pourquoi il était si fréquemment répété sur les objets à son usage, où il attestait un droit de propriété (1). On le constate ainsi au bourdon, au corporal, au drap de tenture, au joyau, à la nappe d'autel, au pavillon et aux targes des cierges. Il était formé, suivant le type le plus commun, par les trois lettres IHS, de forme gothique et enlacées (il n'est pas autrement sur le registre) ou en majuscules romaines, comme sur la représentation du joyau à la façade de l'église Saint-Pierre. — 1558. « Quatre IHS de boys susdorés, pour y attacher (aux cierges) ». — 1566. « *Item* deux Jésus, à mectre les dimenches aux torches ». — 1568. « Quatre Jésus, à mectre aux bordons des cornetz, qui sont dorées ». — 1578. « Ung pavillon de taffetas rouge, où il y a quatre Jésus, au quatre coingtz ».

JEUDI SAINT. — Voir *fer, manteau*.

LAITON, cuivre jaune. — Voir *candélabre, chandelier* (2).

LARRONS. — Voir *joyau*.

LINGE. — Voir *calice*.

LIVRES. — La confrérie possédait six sortes de livres, dont trois liturgiques comme l'évangélaire, le missel et les textes (voir ces mots), un terrier des cens et rentes (n<sup>os</sup> 44, 50), un livre des comptes (n<sup>os</sup> 45, 50) et un registre des reconnaissances (n<sup>o</sup> 50). Le registre des comptes, que j'analyse ici, est déclaré « en par-

(1) 1554. « *Item*, pour faire fère ung Jésus à la vistre de la secretenye qu'estoit rompu, x s. ».

(2) 1587. « A Marcial Guéry, pour fil de laton, pris pour faire lathonner la vistre qui est près du cyvoire, 8 s. ».

chemin », ce qui est conforme à la réalité. — « Et pour faire les dictz troys livres, avons faict achepter à Fontenay, à la foyre de la grand Saint-Jehan, mil cinq centz cinquante ung, quinze douzaines de grand veslin de Bretaigne, que a cousté trente solz tourn. la douzaine, xxiiii l., x s. ; pour le port et voitture dudict veslin, viii s., iiii d. — *Item*, avons payé à Jehan d'Engolesme, livrayre, pour la fasson des dictz troys livres, iii l., v s. — *Item*, avons poyé à Marcial Promeyrat, pour ferrer et mettre des bouthons de cuyvre en chascun livre, ii l. — *Item*, avons payé à Pierre Raymond, pour peindre et illuminer les dictz troys livres de parchemin, iii l. ».

On connaissait l'émailleur, ce document nous révèle le miniaturiste. Il y aurait lieu de rechercher quelle est, dans le manuscrit existant, la part de miniatures qui revient à Pierre Raymond.

**LUMINAIRE.** — Se dit des cierges employés à une cérémonie funèbre, ce terme est encore usité en Poitou. — 1678. « Pour le grand luminaire de la Septuagésime, au sieur Maleden, 1 l., 18 s. ». L'épithète *grand* fait supposer qu'il y avait aussi un *petit* luminaire, de manière à correspondre à deux classes, suivant la qualité de la personne. — Voir *muasons*, *tablier*.

**MAIN de papier.** — Voir *cornet*.

**MARBRE.** — 1557. « *Item*, ung marbre blan ». Ce marbre était une pierre d'autel ou autel portatif.

**MANTEAU.** — Le manteau, en toile, qui, en 1557, formait dais au dessus du reposoir du Jeudi-Saint, fut accompagné, l'année suivante, d'une toile d'or qui se plaçait en arrière de la réserve (voir *chape*). — 1557. « *Item*, ung devant de manteau de toile de Cambray, pour mettre le jour de la Cène sur le *Corpus Domini* ».

**MISSSEL.** — Le missel était recouvert de velours rouge, avec appliques d'argent doré. — 1641. « Un livre missel doré ». — 1666. « Un grand missel, couvert de velours rouge et d'argent doré ».

**MORTUAIRE.** — Voir *croix*.

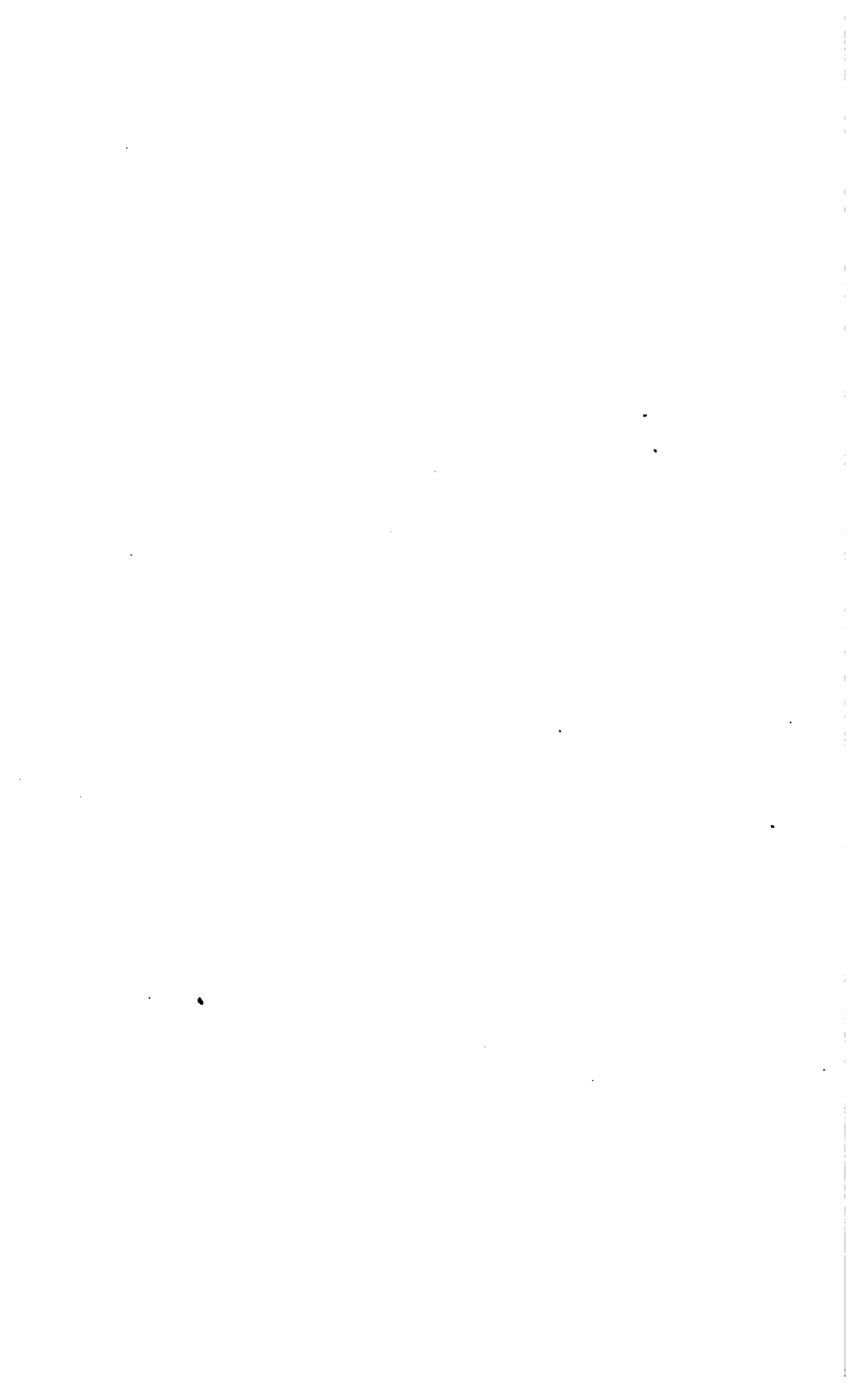
**MUASON.** — 1550. « Plus les trois muasons de cire pour le service du soir de Noël ». — 1550. « Vingt-cinq livres cyre, pour faire les muasons et luminaire ». Ces deux textes sont loin d'éclairer la question. M. Guibert m'écrit : « *Muasons* ne vient-il pas de *mutationes* et n'équivaut-il pas à *tours*, *séries*? On comprendrait que, pendant la nuit de Noël, le luminaire eût besoin d'être renouvelé plusieurs fois ». J'y verrais plutôt un diminutif d'*illuminations*.

**NAPPE.** — La nappe d'autel, réservée aux « fêtes annuelles », était rehaussée de quatre monogrammes du nom de Jésus. —





Le grand joyau de la Confrérie de la Fête-Dieu (Bas-relief de Saint-Pierre)



1558. « Une nappe d'autel, avec quatre Jésus, pour les festes annuelles ».

NAVETTE. — La confrérie possédait deux navettes, l'une en argent doré et l'autre en cuivre; la cuiller avec laquelle se prenait l'encens y était attachée par une chafnette. — 1550. « *Item*, la navette, avec son cuylher d'argent, attaché avec une chafne d'argent ». — 1566. « Pour la navette d'argent que avons faict faire, pour la fasson et dorrure, xxxi l., xi s., x d. ». — 1776. « La navette d'erain ».

NORL (1). — Voir *tonne, parement*.

OREILLER. — 1550. « Ung aureilher à petis carreaux, de veloux de plusieurs couleurs ». La destination de ce coussin n'est pas indiquée, mais je ne serais pas étonné qu'il eut servi à l'adoration de la vraie croix, la liturgie comportant ce rite, comme il résulte de la belle statuette du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, qui appartient à l'église des Billanges (Haute-Vienne), et où Saint-Etienne de Muret est représenté tenant le reliquaire de la vraie croix sur un coussin (2). Mais, en 1558, ce coussin est affecté spécialement à l'Exposition du Saint-Sacrement pendant l'octave de la Fête-Dieu; on le plaçait donc sous le pied de l'ostensoir. — 1588. « Ung aurelier *sive* coussin, à petis carreaux de veloux de plusieurs couleurs, où repose ledict Saint-Sacrement ès dictz jours ». Le *Glossaire* ne dit rien à ce sujet, quoique le rit soit important à constater.

PAIX. — Les paix vont par *paires*, en raison des deux côtés du chœur où on les donne à baiser en même temps. Elles sont en ivoire, montées d'argent ou en émail avec même monture. — 1550. « *Item*, deux paix d'yvoire, enchâssées en argent » (n° 12). — 1558. « Deux paix d'esmailh, enchasiées d'argent ». — 1576. « Les deux paix d'argent ». — 1597. « Deulx paix d'argent esmailliées ». — 1622. « Deux paix d'argent esmailhées ».

J'ai observé à l'Exposition de Limogès six paix émaillées qu'il est utile de signaler. Les trois plus anciennes sont du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle. L'une représente la crucifixion entre la Vierge et Saint-Jean.

(1) En 1576, on écrit *Nohel*, pour indiquer le mode de prononciation qui sépare les deux voyelles, au lieu de les unir, comme s'il y avait un *u* entr'elles, ce qui est plus conforme au génie de la langue française, ainsi que l'a observé Génin.

(2) *Annal. arch.*, t. XIII, p. 323. — Les textes disent la même chose. « *Item*, une petite croix, qui est attachée sur un petit oreiller de tapisserie, dans laquelle il y a du bois de la vraie croix ». (*Inv. de Verneuil*, <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, n° 10).

L'émail blanc est semé de fleurettes d'or. La bordure est or et bleu (1).

La paix, n° 60, figure la Vierge, assise en majesté sur un trône. Elle tient l'enfant Jésus, entièrement nu; deux anges l'assistent. Le sujet est traité en grisaille. La monture, en argent perlé, est enchâssée dans un cadre d'ivoire, sculpté de pilastres portant un fronton en espèce d'accolade, avec médaillon à tête d'homme au milieu; le style de cet ivoire est celui de la Renaissance (2).

La cathédrale possède deux paix, montées sans goût en argent uni. Elles figurent le même sujet, une Notre-Dame-de-Pitié, assise au pied de la croix du Calvaire, et tenant sur ses genoux le corps inanimé de son fils; elle est assistée de saint Jean et de sainte Madeleine (3).

Sous le n° 325, était exposée une paix, datée de 1682 et œuvre de Pierre II Nouailher. On y voit la descente du Saint-Esprit sur les apôtres. Elle n'a pas de monture, mais comme un cadre d'émail en feuillages saillants (4).

La dernière, attribuée aux derniers Nouailher (xviii<sup>e</sup> siècle), a une crucifixion sur un fond noir (5).

PALANCEAUX. — Les palanceaux ou mieux panonceaux, sont des targes que l'on appliquait aux cierges et aux torches. — 1574. « Quatre bastons à porter les chandelles aulx processions, avecq quatre pallanceaulx ». — 1589. « Quatre panonceaulx d'argent doré ». — 1600. « Quatre cournet et quatre palanceaud, qu'on mest au quatre flanbeau desdictz sieur bailles, le tout d'argent »

Ils n'étaient pas toujours en métal, mais simplement peints. On les reproduisait aussi sur le registre des comptes. — 1572. « Plus, payé à Pierre Raymond, painctre, pour six pannonceaulx, quatre pour nous, ung pour Jehan Nouhailler, prestre, notre combayle et ung pour Le Courrieu, v l., v s. ». — 1573. « Plus, pour avoir faict fère dix pannanceaulx à M<sup>e</sup> Anthoine, painctre, tant pour nous que pour M<sup>e</sup> Jehan Nouhalier et Courrieu, v l. x s. » — 1576. « Plus, pour avoir faict fère six pananceaulx à M<sup>e</sup> Leonard Limosin, painctre, la somme de vi l., iiii s. ». — 1577. « Payé à M<sup>e</sup> Anthoyne, peinctre, pour les pananceaulx, 2 l., 1 s. ». — 1579. « Payé pour quatre pananceaulx d'argent doré,

(1) Catalogue de l'Exposition, section des émaux, p. 43, n° 5.

(2) *Ibid.*, p. 32.

(3) *Ibid.*, p. 121.

(4) *Ibid.*, p. 42, n° 4.

(5) *Ibid.*, p. 130, n° 416.

poyzant troys marcz, que advons faict fère en la dicte année, lesquelz sont pourtraictz de l'autre part, à ce comprins argent, ort, pour les dorer, comme pour la fassont, 78 l., 10 s., revenant à 26 l., 10 s. Plus, a esté poyé, pour fère pourtrayre à Limosin au présent pappier le pourtraict des pananceaulx d'argent que avvons faict faire, lequel est en tout p<sup>t</sup> testons, 14 s., 6 d. ».

On dit encore *palanceau* à Limoges, où la corporation des bouchers continue à s'en servir; j'en ai vu également à l'église Saint-Pierre, aux cierges d'un autel. *L'Inventaire des Pénitents bleus*, en 1828, porte : « Deux panonceaux massifs argent; deux id. cuivre et plaqué; deux id. en fer blanc », et celui des Pénitents blancs, en 1845 : « deux panonceaux en cuivre blanchi; quatre panonceaux en tôle, garnis d'un agneau argenté; quatre panonceaux en tôle peinte, avec ornements découpés à jour; deux panonceaux massifs en argent, façon vigne en garniture et pesant cent quarante-huit grammes » (*Bulletin de la Société archéologique du Limousin*, t. XXVII, p. 183, 184).

J'en décrirai trois à titre de spécimen. Le premier panonceau date du commencement du xvii<sup>e</sup> siècle. Il a figuré à l'exposition de Limoges. Fait en cuivre argenté et de forme ovale, il mesure 0<sup>m</sup>,19 de hauteur sur 0<sup>m</sup>,16 de largeur. Au revers, quatre anneaux étaient destinés à l'attacher au cierge. Il est travaillé au repoussé, avec fond poinçonné. La bordure représente des oves, auxquels se mêlent des feuillages et des fruits. Au milieu est un autel, élevé de deux marches; c'est un simple balustre, supportant une table; sur cette table est posé un calice, surmonté d'une hostie. L'hostie porte l'empreinte de la crucifixion, avec la Vierge et saint Jean. Sur les marches sont debout deux anges, ailes baissées, qui tiennent des chandeliers dont les torches sont tortillées. Au-dessous se lisent un texte d'une hymne de Saint-Thomas-d'Aquin et la date de confection :

SOLA. FIDES. SVFFICIT

1602

La partie inférieure est occupée par l'écusson du donateur.

Cette targe, comme l'indique le sujet, a dû être faite pour une confrérie du Saint-Sacrement (1).

Deux autres targes, classées à l'exposition sous le n<sup>o</sup> 460, ont :

(1) *Catalogue de l'exposition*, section des métaux, p. 39, n<sup>o</sup> 101. Le catalogue en décrit une autre, p. 43, n<sup>o</sup> 120 : elle est en cuivre et à l'effigie de saint François d'Assise.

dû appartenir à une confrérie mortuaire ou servir aux offices funébres. Elles sont en émail noir peint en blanc. La bordure est semée de larmes, avec le dard et la faux de la mort. Dans le champ est une tête de mort, posée sur deux os en sautoir; elle parle au public : *HODIE MIHI CRAS TIBI*. Le millésime, 1764, est inscrit à la suite de la sentence. Autour se développe l'invocation qui revient si fréquemment dans l'office des morts : *REQVIESCANT IN PACE* ¶. *AMEN* (1).

La troisième targe n'est pas antérieure à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle est la propriété de l'église Saint-Aurélien, à Limoges. Haute de 0<sup>m</sup>,20 et large de 0<sup>m</sup>,16, elle dessine un ovale et est en argent repoussé. Saint-Aurélien, évêque de Limoges, est vêtu pontificalement : il porte sur le rochet la chape et a en tête une mitre gemmée, semée d'étoiles. Il est adossé à une muraille, comme protecteur de la ville. Son nom est indiqué par ses deux initiales S. A. (*sanctus Aurelianus*). Au revers a été rapportée une inscription datant de 1810.

Il est plusieurs fois question des panonceaux dans le *Triomphe du Très-Saint-Sacrement* (1686) pour la procession de la Fête-Dieu : « Cette belle compagnie (des Pénitents de Saint-François)... se distinguoit des autres..... par quatre bâtons de cérémonie ayans au-dessus la figure d'un agneau dans un soleil, le tout aussi d'argent ; par six beaux panonceaux de même métal..... Six de leurs officiers portoient chacun un panonceau d'argent » (p. 6). — « Deux officiers de cette illustre compagnie (de Saint-François-de-Sales) portaient chacun un bâton de cérémonie d'un beau bois d'ébène, semé de larmes d'argent et deux autres portoient chacun un panonceau d'argent » (p. 7). — « Je vois sur cet autel (reposoir)..... dix-huit chandeliers d'argent et huit panonceaux de même, ayans la figure d'un calice en relief » (p. 16). — « Je vois dessus (l'autel)..... six grands chandeliers, trente-six autres moyens, vingt panonceaux..... le tout d'argent et une partie de vermeil doré » (p. 18).

**PAPIER.** — Se dit d'un registre en papier (n° 46). On en faisait des cornets pour les cierges (Voir le mot *cornet*).

**PAQUES.** — Voir *flambeau*.

**PARÈMENT.** — Ce mot eut trois acceptions à Limoges. Il signifie d'abord le tapis ou doublier du lutrin. — 1552. « Le parèment du pupytte de devant le grand austel, la veille de Noël ».

Le second sens est celui de tentures. — 1573. « Plus les parèmentz pour parer le jour de la Feste Dieu, qui sont de velours,

(1) *Catalogue*, section des émaux, p. 168, n° 479 et 479 bis.

tafetlas et toile de sangle, avec les boys nécessaires ». — 1678. « Le parement de la tonne, doublé de treillis bleu, avec des franges vertes ». Voir *toile*. — 1609. « Pour les droictz d'empouille, candélabre et parement d'autel, 55 l. ».

Le troisième est celui d'une décoration où entrent des feuillages, des fleurs, des tableaux et des armoiries. — 1576. « Plus, pour avoir dressé le parement de verdure et fleurons devant le grand hautel pour les festes de Nohël et icelluy garny d'histoires et armoiries de la confrérie, la somme de x l., vii s. ».

PASSEMENT. — Voir *devant d'autel*.

PATÈNE. — Voir *communion, calice* (1).

PAVILLON. — 1578. « Ung pavillon de taffetas rouge, où il y a quatre Jésus au quatre coingtz ». — 1592. « Pavillon qui sert quand on porte le Saint-Sacrement aux malades ». Le pavillon était donc une espèce de petit dais.

PENDANTS. — Le grand joyau, suivant un article de l'Inventaire de 1597, était orné de deux petites pendeloques : « et deulx petitz pendentz ».

PERLES. — Voir *corporal*.

PILE, ou poids à peser. — 1574. « Une pille de cuyvre à poiser les chandelles ».

POIDS. — Le poids de tous les objets de métal est indiqué dans les inventaires.

PROCESSION. — Voir *croix*.

PUPITRE. — Voir *parement*.

RÉCHAUD. — A confronter avec le mot *chaufferette*. — 1593. « Ung grand rachan de fert ». Ailleurs, ce mot est orthographié, d'une façon plus intelligible, « raschau » et « reschaud ».

RELIQUAIRE. — 1660. « Trouvé dans le grand reliquaire une boiste de reliques d'argent ».

SAC. — Les sacs, de toile, contenant certains papiers de la confrérie, sont mentionnés dans l'inventaire de 1550 sous les nos 48 et 49.

SECRÉTENYE, sacristie (1550, n° 26). — La garde en était confiée au « secrétain » (n° 37).

SAINT-SACREMENT. — Voir les mots *clochette, pavillon, tonne*.

SATIN. — Voir le mot *surciel*.

SEPTUAGÉSIME. — Se dit de l'anniversaire d'un défunt, célébré le soixante-dixième jour après la mort. Voir le mot *luminaire*.

(1) Je laisse à M. Ardan (*Bulletin des comit.*, p. 48), la responsabilité de cet article de l'an 1551 : « A Pierre Raymond, pour les deux patennes d'ivoire, xx s. ».

SÉPULTURE. — Voir *ampoule*.

SOLEIL, ornement brodé en forme de soleil. — Voir *drap*. — 1586. « Le soleilh de veloux rouge, brodé d'or, que l'on met sur l'autel les dimanches ».

STIGMATES, ou les cinq plaies de Notre-Seigneur. — Voir *drap*.

Un émail de Limoges, du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, que j'ai fait entrer au musée archéologique du diocèse d'Angers, représente les cinq plaies transperçant les membres coupés du Sauveur, en haut les deux mains, au milieu le cœur et en bas les deux pieds.

SURCIEL (1) ou DAIS. — Il est en satin vert, avec broderie au nom de Jésus, frange de même couleur et doublure de trelis rouge, il se place, les dimanches, au-dessus du banc des bailes, pour leur faire honneur. — 1576, 1578. « Ung surciel de satin vert, bordé de borderie (*sic*), que l'on met tous les dymanches sur le banc des bayles. » — 1606. « Ung surcyel de satin de Bourges vert, ayant trois Jsùs, doublé de trelies rouge, avec une frange vert. »

Un second dais, de couleur rouge, avec pentes et pommes de bois doré ou jaspé aux quatre coins, servait aux processions du Saint-Sacrement. L'inventaire de 1550 le décrit sous les n<sup>os</sup> 30 et 31. Le *Glossaire archéologique* cite plusieurs exemples de pentes, aux mots *ciel* et *dais*, mais se tait complètement sur les *pommes* : il aura la ressource de pouvoir y revenir quand il en sera à ce terme.

SURDORÉ. — Voir *Jésus*.

TABERNACLE. — « 1573. Plus, au mesme (M<sup>e</sup> Anthoine), pour la peinture d'un tabernacle boys de noyer, coutant 1 l., 10 s.,

(1) Ce mot revient souvent, dans le *Triomphe du Très Saint Sacrement* (1686), à propos des tentures qui couvrent les rues et des dais qui surmontent les reposoirs, à la procession de la Fête-Dieu : « Tous les quartiers où notre célèbre procession doit passer étans couverts de surcieux faits de beaux linceuls blancs » (p. 11). — « Le ciel est fait de fort beaux linceuls très blancs et fort lestement tendus » (p. 16). — « Le dais, qui sert de ciel à cet autel, est d'une impériale, en broderie faite d'une étoffe à la Turque » (p. 18). — « Descendons vers l'église de Saint-Martial par la rue du Clocher, ornée d'un ciel de draps fort blancs et de belles tapisseries d'hautelisses » (p. 20). — « Le surciel et les côtés de cet autel sont de beaux tapis de Turquie » (p. 23). — « Toute cette rue, superbement tapissée, est couverte d'un surciel extrêmement obscur » (p. 24). — « Un fort beau reposoir, avec une impériale au-dessus, d'une étoffe extrêmement riche » (p. 25). — « Au-dessus (de l'autel) est un ciel de lit à l'impériale, fait d'un beau damas jaune » (p. 27).

Voir pour le « surciel de lit » l'inventaire de 1574, publié par le *Bulletin de la Société archéologique de la Corrèze*, t. III, p. 678, 679.



3 d. » — 1578. « Le tabernacle de boys, qu'on met le jour de la Feste-Dieu. »

TABLE. — Voir *balustre*.

TABLEAU. — 1662. « Un tableau de la Véronique, sur du bois, avec des pierreries. »

TABLIER, nom du registre affecté au luminaire (1550, n° 26).

TAFFETAS. — Il y en a de rouge et de bleu ; on en fait une tenture pour la *tonne*, un *pavillon*, une *chape* (Voir ces trois mots). Voir aussi *drap*.

TAPIS. — Le banc des bailes était couvert d'un tapis et celui des confrères n'avait que du cuir. — 1580. « Ung tappis à mettre sur le banc des bayles. »

TE IGITUR, nom du carton d'autel central, parce qu'il contient une partie du canon de la messe, lequel commence par ces mots. — 1626. « Pour un *Te igitur* à l'autel, 5 l. » — 1630. « Un *Te igitur* de papier, couvert de cuir rouge. » Rien n'indique si le carton était unique, double ou triple. Le *papier* fait supposer qu'il était imprimé et la couverture de cuir rouge dénote qu'il était collé sur un carton, arrangé au dos ou revers comme un livre.

Je reviendrai sur la question lorsque j'étudierai les cartons émaillés qui ont figuré à Limoges à l'Exposition de 1886.

TIMON. — Voir *balance*.

TIT, nom limousin du texte, c'est-à-dire du livre liturgique renfermant soit l'épître, soit l'évangile qui se chantent à la messe. La couverture était en bois garni d'argent. — 1554, 1558. « Deux titz couverts d'argent ». — 1573. « Deux titz de boys, couverts d'argent. — 1597. « Deux titz d'argent ».

Suivant l'usage français, on les plaçait sur l'autel pour l'orner, car leurs couvertures étaient historiées. — 1641. « Deux titz ou images pour l'autel ».

TOILE. — La destination du n° 31 de l'inventaire de 1550 n'est pas indiquée ; peut-être pourrait-on y voir une nappe de communion : « Une toille blanche, broché de fillet d'argent », à moins qu'on ne la confondit avec le *devant de manteau* (voir ce mot) ou le parement de la tonne (voir *tonne*). Avec la toile de Cambray on faisait des corporaux (voir *corporal*) et le manteau du Saint Sacrement (voir *manteau*).

On mentionne encore, pour parer l'église, deux toiles de soie ou d'or et d'argent. — 1573. « Deulx toilles de parement, à mettre, l'une de soye, ayant un Jésus au milieu, et l'autre de toille d'or et d'argent ».

TONNE ou THONNE. — *Tonne* se dit ordinairement d'un grand tonneau ; au figuré, il doit signifier *arc* ou *niche*, parce qu'un ton-

neau coupé a précisément cette double forme. *Tunnel* a un sens analogue, qui fait penser à une voûte prolongée et *tonnelle* à un berceau de verdure. Tout cela convient parfaitement à l'exposition du Saint-Sacrement. La niche, montée sur quatre colonnettes et surmontée d'un dôme, se plaçait en avant du chœur, pour être mieux en vue. On y mettait, pour Noël, une représentation de la crèche, avec l'adoration des bergers, comme on la voit sculptée à la façade de l'église Saint-Pierre, à cause de la confrérie des pastoureaux qui y avait son siège; pour la Fête-Dieu, le Saint-Sacrement, et pour le Jeudi-Saint, la réserve, de manière à en faire un reposoir. En conséquence, la tenture de taffetas ou de velours variait de couleur, or, rouge et bleu; le rouge, comme je l'ai déjà observé, était eucharistique dans une grande partie de la France. On y ajoutait, comme décor, des *histoires* ou tableaux relatifs à la circonstance.

1557. « Item, le drapt, de veloux rouge, que on met sur la tonne le jour de la Cène. » — 1558. « La chape, sive manteau, de toile d'or, avec le taffetas rouge par le dernier, que on met sur la tonne où repose le Saint-Sacrement, le jour du Vendredi-Saint et octaves à la Feste-Dieu. » — 1568. « Une toyle blanche, brochée de fil d'or et drapt d'or, avec le taffetas rouge, qu'on met dessoubz la tonne du précieux Corps de Dieu, le jour de sa feste. » — 1578. « Ung taffetas rouge, que l'on met sur lad. thorne. » — 1578. « Ung taffetas bleuf, que l'on met sur ladite thonne. » — 1578. « Ung drapt d'or que l'on met sur la thonne. » — 1593. « Huict histoires, que l'on met à la tonne. » — 1599, 1600. « Les huict histoires, qu'on met à la tonne le jour de Noël. ». — 1618. « Pour la tonne au devant du chœur, 1 l. » — 1622. « La tonne, avec sa garniture de velour rouge. » — 1630. « Une tonne, doublée de veloux rouge. »

**TORCHES.** — Elles étaient en cire, ornées des armes de la confrérie et emmanchées de bâtons; on s'en servait pour l'élévation et les processions. — 1550. « Vingt-deux torches, pour le service à la levation du *Corpus Domini* (n° 41). » — 1558. « Quarante-huict torches à baston. » — 1566. « Item, deux Jésus, à mectre les dimenches aux torches. »

**TORCHIS**, nom donné aux manches de bois destinés à porter les torches. — 1558. « Huict torchis de boys pour les pourter. »

**TORTISSEAU**, nom donné aux bâtons sur lesquels étaient fixés les cornets et les torches. — 1550. « Dix tortisseaux de boys, à porter les cornetz d'argent » (n° 40). L'expression résulte de la forme même, qui figure du bois tordu.

**TOURASSE**, petite tour (1550, n° 4). — Voir *encensoir*. Les tou-

relles, comme sur les anciens encensoirs, maintenaient les chaînes, à leur point de départ, à la cassolette, et, plus haut, au couvercle.

TOURNELLE, petite tour. — 1550, 1552. « Item, deux grandz chandelliers de leton de tournelles et angelotz » (n° 17). Il manque le mot *munis* ou *garnis*, qu'il est facile de restituer.

TRÉSOR. — Voir *Coffre*.

TREILLIS. — Voir les mots *drap* et *parement*. Le treillis ne figure pas dans le *Glossaire archéologique* au mot *drap*, mais seulement à *fil*. Le texte cité est de 1507 : « Trois pièces de toille faicte à treillis, pour faire ung ciel et dociel et ruelle » (p. 711). Nous pouvons remonter beaucoup plus haut. « Pour x aulnes de treilliz, à faire sacs en cuisine et sausserie, 2 s., 8 d. l'aune » (*Compte de Charles VI*, 1380). — « xvi aulnes de grouz treillis à faire sacs à mettre vessellé d'estain en la sausserie » (*ibid.*). — « xxiiii aulnes de treilliz, dont on a fait viii aulnes sacs, chascun sac contenant iii aulnes, pour mectre le pain » (*Compte d'Isabeau de Bavière*, 1401). — « xxiiii sacs de treilliz, 8 s. la pièce » (*ibid.*). — « xxiiii sacs de treillis » (*Compte de Charles VI*, 1383). — « xii aulnes de toille de treilleis à faire iii sacs pour panneterie » (*ibid.*, 1421).

« Plus la garniture de deux litz tant de treillis que de camelot vert » (*Inv. de 1574*, ap. *Bull. de la Soc. arch. de la Corrèze*, t. III, p. 678).

A la procession de la Fête-Dieu, en 1686, les pénitents de saint François-de-Sales étaient « vêtus dans des sacs de treillis noir, aussi transparant que le jayet » (*Triomphe du Saint-Sacrement*, p. 7).

Il y en a de rouge et de bleu.

VELOURS. — Voir aux mots *drap*, *missel*, *oreiller*, *tonne*.

VENDREDI-SAINT. — Voir *tonne*.

VERDURE. — Voir *parement*.

VERGES. — Voir *drap* et *encensoir*.

VÉRONIQUE ou sainte Face de Notre-Seigneur, imprimée sur le voile de sainte Véronique (1). — Voir les mots *drap* et *tableau*.

VÊTEMENTS ou ornements sacerdotaux. 1550, n° 37.

#### IV

Le grand joyau, par son importance, mérite d'être traité à part. Il est décrit en ces termes dans l'inventaire de 1550, n° 3 et 4 : « Item, le grand joyeau d'argent douré, où sont troys croix avec les

(1) *Bull. de la Soc. arch. de Tarn-et-Garonne*, 1886, p. 113.

ymaiges du crucifix, le bon et mauvais larrons, Nostre-Dame, saint Jehan, saint Pierre, saint Pol, avec une enseigne d'or, ung anneau d'argent susdouré, attaché à la croix du crucifix, avec le pied d'argent : le tout poissant vingt marcz cinq onces douze deniers. *Item*, le soubassement et pied dudict ioyau, avecques quatre tourasses, dont il y en a deux par le devant, qui sont dorées et les aultres deux blanches, lesquelles tours portent quatre anges de cuyvre dorés ; le quel soubassement, pied et tours, poysent, argent nect, dix marcs six onces ». (1).

En 1551, l'orfèvre Pierre Veyrier ajoute un soubassement, avec figurines émaillées : « A Pierre Veyrier l'aisné, orfèvre, pour les quatre évangélistes et pour les ymaiges saint Pierre et saint Paul esmailhées, que nous avons faict mettre au soubzbassement du joyeau et pour les six chapes de cuyvre et dorure d'icelles, III l., x s. Audict Veyrier, orfèvre, pour avoir racoustré le joyau..... xxv s. ».

En 1558, le grand joyau est enregistré de cette façon : « Le grand joyau, d'argent doré, garny de troys croix, où sont les ymaiges du bon et malvais larrons, Nostre-Dame, saint Jehan, saint Pierre, saint Pol, avec une enseigne d'or et troys anneaulx, dont les deux sont d'or et l'aultre d'argent doré, ensemble deux petit anges pourtant le croissant d'argent où l'on met le Très-Saint-Sacrement de l'autel ».

La même année, on revenait, après une mention identique, sur le décor du soubassement : « Le joyeau d'argent, etc. Le soubzbassement dudict joyeau, de boys argenté et surdoré, où sont les quatre évangélistes et les ymaiges saint Pierre et saint Pol que nous y avons faict mettre et apposer ».

1587. « A feu Pierre Veyrier, pour avoir accoustré le grand joyau, 1 s. ».

1591. « JHS MA (Jesus, Maria). Compte à Pierre Guibert et Marcial Raymond, orfèvres, pour couvrir d'argent le soubzbassement du grand joyau, 1 l., xxvi s., III d., et pour le contrat, II s., 6 d. ».

1593. « Bernard Bardou, avocat, bayle de cette année, contrat passé avec Psaulmet Texandier, fils de Pierre, orfèvre, pour la façon d'un ange, pesant dix marcs d'argent, orné de pierreries, à lui payé vingt deux escus un tiers de teston et à compte ».

Enfin, en 1597, une addition est devenue nécessaire, à l'occasion de nouvelles offrandes : « Le grand joyaulx d'argent doré, garny

(1) Ce texte a été cité par M. Guibert dans le *Bulletin de la Société archéologique du Limousin*, t. XXXII, p. 78.

suyvant les inventères précédans et oultre d'une bague d'or que fust balhiée l'an mil cinq centz quatre-vingt-douze, qu'est en tout qu'il y a douze bagues et deulx petitz pendentz ».

De ces divers textes tâchons de tirer une résultante générale qui nous fasse connaître très exactement l'ostensoir de la confrérie : tous les mots doivent être soigneusement relevés un à un.

La confrérie possédait divers joyaux, c'est-à-dire des objets précieux, comme les vases sacrés. — 1568. « Armère où sont les joyaulx ». — 1569. « Une eusse de boys pour mettre les joyaulx » — 1579. « Payé à Jehan Judot, pour acoustrer les joyaulx d'argent doré, 10 s. ».

Le joyau principal, nommé en conséquence *le grand joyau* (1), était la pièce la plus riche du petit trésor. On ne le qualifiait pas comme on aurait pu et dû le faire, de son vocable spécial, ostensoir ou monstrance, mais bien d'un terme générique qui rappelait que c'était une œuvre exceptionnelle d'orfèvrerie : de la sorte, on lui faisait le plus d'honneur possible et on témoignait publiquement l'estime qu'on avait pour lui.

Poids net, il pesait en tout trente marcs, onze onces et douze deniers d'argent. La majeure partie était dorée. On y avait aussi employé du cuivre, également doré et du bois argenté et doré.

(1) *Annales archéologiques*, t. XV, p. 307.

La même expression se constate au xvi<sup>e</sup> siècle, à Auxerre : « Plus, un reliquaire appelé le joyeau, d'argent doré, assis sur quatre lions, aussy d'argent doré, ayant à l'une des faces un autel en sculptures, garny de livres, calices, paix et une table devant, en laquelle est émaillé un crusifix et l'image de Notre-Dame et de saint Jean; et devant le grand autel il y a un priant, ayant derier luy un personnage debout tenant une mitre et une image de Notre-Dame couronnée, debout, tenant un vêtement long en forme de thunique; et, derrier la mesme image, il y a un ange sur un pillier; au milieu de la face est une image de saint Michel, avec de beau feuillages et quatre cristaux en forme d'église, au milieu desquels il y a deux petits anges élevez, dont l'un tient une encensoire et l'autre prie. Il y a l'image de saint Germain en pontifical, tenant la croix, et devant luy un mullet trébuechez; à l'autre quartier de la mesme face. il y a deux personnages en forme de deux coquins (mendiants), l'un assis et l'autre debout. A l'un des deux bouts est l'image de saint Germain, crossé et mitré et à l'autre l'image de saint Etienne. Au-dessus du mesme joyau il y a deux gros anges tenant chacuns d'une main un encensoir, et l'autre, soutenant un rond en forme de soleil; au-dessus un crucifix, l'image de Notre-Dame et de saint Jean; sur les quatre bouts, quatre petites tournelles sur lesquelles sont quatre petites bannières; auquel joyau on porte le *Corpus Domini*, le jour du Saint-Sacrement; le tout pesant 60 marcs et demis ». (*Inventaire de la cathédrale d'Auxerre*, 1567).

Le joyau reposait sur un « soubassement » ou « pied » d'argent, qui, ultérieurement, fut augmenté, sans doute pour plus de solidité, d'un support de bois, où furent rapportés en émail les quatre évangélistes et les deux chefs du collège apostolique; plus tard, le support fut plaqué d'argent. Saint Pierre et saint Paul, résumant en eux les douze apôtres, à qui le Christ avait ordonné de renouveler la Cène eucharistique, faisaient double emploi, mais peut-être les « ymaiges », exécutées en 1550, n'existaient-elles plus en 1558. Les évangélistes étaient bien là à leur place, car ils ont raconté en détail l'institution de l'Eucharistie et la mort de leur maître.

Ce soubassement était flanqué, aux angles (ce qui permet de le supposer sur plan carré), de quatre tourelles, surmontées d'anges. On ne dit pas ce que tenaient en main les esprits célestes. L'iconographie du temps leur assigne généralement comme attributs les instruments de la Passion. Ils étaient simplement en cuivre doré et des quatre tourelles, sur lesquelles ils étaient debout, les deux de la partie antérieure seulement avaient été dorées, les deux autres restant blanches, par économie sans doute. Les tourelles devaient être reliées par des courtines de maçonnerie, de façon à simuler une enceinte fortifiée. Il n'est pas trop téméraire d'y voir la Jérusalem céleste, descendue sur terre, par la présence de l'Agneau et gardée par les anges. L'Apocalypse dut inspirer l'orfèvre ou celui qui guidait sa main et un sujet analogue se voit peint sur verre, à la même époque, dans l'église Saint-Martin à Troyes.

Ce large pied portait deux petits anges d'argent gemmé, probablement agenouillés, qui soutenaient respectueusement le croissant destiné à l'hostie. Ce croissant, chose étonnante, n'était qu'en argent : la rubrique moderne le prescrit en argent doré, afin d'honorer davantage le Saint-Sacrement.

Au premier plan, étaient encore debout saint Pierre et saint Paul, statuettes d'argent doré. Le premier était peut-être là en raison du vocable propre de l'église où la confrérie du Saint-Sacrement s'était établie. J'ignore si saint Paul était co-titulaire; en tout cas, personne n'a parlé plus explicitement que lui de l'Eucharistie, à tel point que, dans les belles fresques d'Orvieto, lui seul représente le collège apostolique.

Au second plan, de manière à dominer toute la pièce, se dressait le calvaire, avec les trois croix, chargées de leurs trois crucifiés et les deux témoins ordinaires de la mort du Sauveur, la Vierge et Saint-Jean, car l'Eucharistie, dit Saint-Thomas-d'Aquin, est un mémorial de la mort sur la croix : « *O memoriale mortis Domini* ».

Le joyau était rehaussé d'une enseigne ou médaillon. En cet

endroit, ce médaillon ne pouvait représenter que le monogramme du nom de Jésus, c'est-à-dire les armoiries de la confrérie qu'elle avait soin d'apposer à la majeure partie des objets à son usage.

C'était une coutume pieuse, que j'ai signalée ailleurs (1), d'offrir en ex-voto des anneaux aux châsses et aux ostensoirs (2). L'ostensoir de Limoges eut aussi les siens, en or et argent doré. En 1550, il n'y en avait qu'un seul, trois en 1558 et douze en 1597. Ces anneaux étaient attachés, dit le premier inventaire, « à la croix du crucifix ».

Il serait difficile de déterminer la place des deux pendeloques, probablement aussi hommage pieux des fidèles.

Le registre de la confrérie abonde en dessins d'objets commandés par elle. Malheureusement, celui du grand joyau n'y est pas, et nous ne saurions trop le regretter. Aucun archéologue, à Limoges, ne se rappelait non plus en avoir vu quelque part un souvenir graphique, qui aurait actuellement tant de prix. L'omission s'explique, car, quand fut commencé le registre, la pièce d'orfèvrerie existait déjà, ce qui permettrait de la reporter de quelques années en arrière. En effet, le dessin accompagne toujours le compte de paiement. Ce compte, nous ne l'avons pas davantage. Comme il eut été curieux de savoir le nom de l'orfèvre, le temps employé à l'ouvrage et le prix d'exécution ! Rien ne prouve que Pierre Veyrier soit l'artiste cherché, car, d'après les comptes, il ne fait qu'agrandir et « racoustrer » le joyau.

J'ai eu la chance, en étudiant la façade de l'église Saint-Pierre, d'y rencontrer le joyau tant désiré. Ma joie fut partagée par mes collègues, à qui je m'empressai de signaler la découverte, et que, séance tenante, j'emmenai avec moi pour procéder à l'identité de l'objet, textes en mains. Le doute n'était pas possible. Le joyau est sculpté en pierre blanche et tendre, qui commence à s'effriter sous la pluie des vents d'ouest : il serait temps d'en prendre un moulage pour le musée archéologique. Le bas-relief est au-dessus de la porte d'entrée de la chapelle de la confrérie, à la gauche de la façade, qui est la droite du spectateur. L'adoration des bergers lui fait pendant, indiquant aussi la destination secondaire de la même chapelle. Les deux confréries avaient placé là leurs insignes comme marque de propriété, de manière à renseigner les fidèles ; de plus, le bas-relief,

(1) *Trésor de Monza, Trésor de Sainte-Croix de Poitiers.*

(2) Joseph Vignoli, évêque de Camerino, puis de Forlì, où il mourut en 1782, légua à Saint-Venance de Camerino, trois cents écus pour faire un ostensorio d'argent, où furent enchâssés une émeraude, un saphir et plusieurs diamants détachés, suivant son désir, de ses anneaux.

au point de vue de la date, concorde avec le plus ancien document du registre. Enfin, l'accord se fait de tous points entre les textes et la représentation plastique. Un dessin de ce bas-relief était indispensable pour illustrer ce paragraphe; la Société n'a pas hésité à me l'accorder, et tous les archéologues et liturgistes lui en seront reconnaissants.

Deux anges soutiennent un édicule, surmonté du Christ crucifié, entre les deux larrons, la Vierge et saint Jean. Au milieu, sous une arcade, paraît l'hostie, portée sur un pied analogue aux pieds de calices. Sous l'édicule est le monogramme du nom de Jésus, IHS, en majuscules romaines, chiffre de la confrérie. En bas, se dressent les statuette des saints apôtres Pierre et Paul; mais il manque au soubassement les tours et les anges.

## V

Je vais donner dans l'ordre chronologique tous les textes relatifs au candélabre.

1550-1552. « *Item*, le grand candélabre de lathon, estant devant le grand autel, qu'a esté faict en l'année mil cinq centz quarante sept, finissant quarante huict » (n° 16).

1558. « Le piller neuf du grand candélabre d'arain, dont le pourtraict est en dessoubz ».

1561. « *Item*, avons retiré de François Rolland, le fondeur (1), le pilier d'arein, peizant 790 l. arein, à 36 s. le cent; monte à la somme de 184 l., 11 s., 6 d. ».

1574. « Plus avons baillé à François Roulland, pour fère le candélabre, 100 l. Plus payé à M<sup>e</sup> Anthoyne, peintre, pour avoir mis au lyvre le pourtrait du candélabre, 3 l., 5 s. ».

1576. « Plus a esté païé pour le bois sur lequel sont posées les pièces du dit candélabre, fascon d'icelluy, netoyement des pièces, clavettes faictes ou viz fichantz et portantz lesd. pièces et pour l'avoir posé en son lieu, la somme de xiii l., xiii s., 3 d.

» *Item*, pour avoir faict figurer le candélabre comme il a esté mis et posé au devant le dict grand autez, avoir payé la somme de xxii s., vj d.

» Plus avons retiré de François Rolland une pièce de laton ser-

(1) Voir sur les fondeurs de Limoges, à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, un extrait des lettres patentes qui leur furent octroyées en 1593, inséré dans le *Glossaire archéologique*, p. 727, 728.



vant pour l'enrichissement du candélabre, poissant huict livres, à sept soubz la livre, monte à vi s.

» Après le dict cas fourtuit, estans advertis qu'on vouloit transporter les huict pièces servantz au candélabre entreprins par cy devant en fust faict procès et lesd. pièces promptement furent nettoïées, mises en couleur et posées au devant le grand autel, afin qu'on n'employa le dict candélabre en la faction des pièces d'artillerie entreprises pour la deffence de la dicte ville, et dans le vuide du dict candélabre, engravé ung verset tout ainsy comme il est cy figuré.

» Payé à François Rolland, M<sup>e</sup> fondeur, pour avoir faict neuf chandeliers et enrichissements du candélabre, pourtraict en l'autre part, la somme de cent sept livres, revenant à 337 l., 40 s.

» Pouyé à Rolland, M<sup>e</sup> fondeur, pour avoir engravé l'escripture au devant le candélabre, vi s., x d.

» Payé à Pierre Pauli, serrurier, pour avoir faict les ferrures pour atacher lesd. chandeliers et enrichissementz. 1 l., 40 s.

» Payé à Martial Courtey, pour avoir peinct et dressé les deux anges du candélabre et pour l'oripeau, 49 s.

» Payé au dict (Rabau), pour avoir exposé des journées, tant ayder à lever le candélabre que à nettoyer les pilliers, 35 s.

» Pour fère fère le pourtraict du couronnement du candélabre, 15 s., 6 d.

» Payé à Martial Courtey, pour avoir mis au présent livre le pourtraict du candélabre, 37 s., 6 d. ».

1579. « Payé pour acoustrer un bourdon et souder une aïse à ung chérubin du candélabre, 2 s. ».

1584. « Faict nectoyer les deux anges de cuyvre à Mouret, orpheuvre, xxii s. ».

1587. « A Rabau, pour faire porter les pilliers du candellabre, qui souloit estre devant le grand autel, lesquels avons faict poser devant l'autel du crucifix. — Pour avoir mis en coulleur deux anges dud. candélabre, 14 s., 6 d. »

1589. « Neuf chandelles que sont posées en le candélabre. »

1609. « La sépulture de Madame Lavandier, le candélabre, 2 s., 6 d. — Aud. Faute, pour avoir refait les chandelles du candélabre cinq foys, 1 l., 2 s., 6 d. — Pour les droictz d'empouille, candélabre et parement d'autel, 55 l. »

*Candélabre* signifie littéralement arbre à cierges. Cet appareil doit donc pyramider, avoir une tige unique et porter des cierges multiples. L'article de M. Gay sur le candélabre est tout à fait tronqué et ne se rapporte nullement à l'appareil de lumière limousin, dont le vrai nom est *tref* ou *râteau*. Ses dimensions l'ont fait qualifier

*grand* et sa dénomination rend raison de sa configuration, qui comporte une poutre transversale et une garniture de cierges. La poutre est décorée d'une devise empruntée à l'Écriture sainte et *a*, pour « couronnement », deux anges et neuf chandeliers; de plus, elle est supportée, à ses extrémités, par deux pilliers. Rien ne peut mieux en donner idée que le râteau de la cathédrale de Lyon, publié par le sieur de Moléon, à qui l'ont emprunté Viollet-le-Duc et Bégule.

Le râteau fut d'abord placé, comme il se pratiquait ailleurs, devant le maître-autel; plus tard, en 1587, on le transféra devant l'autel du crucifix.

On l'allumait sans doute à toutes les « bonnes festes », mais certainement aux offices funèbres faits par la confrérie, ce qui lui valait un « droict ».

Le premier râteau, exécuté en 1547, était en bois peint, avec « oripeau ».

En 1576, on l'embellissait, et en 1579, on le refaisait de nouveau. Le fondeur, chargé du travail, était maître François Rolland. Les comptes donnent le poids et le prix du métal employé ainsi que le salaire de l'artiste, qui fut payé « cent livres ». Sur une âme en bois furent alors appliquées, en manière d'« enrichissement », huit pièces de laiton ou airain, c'est-à-dire de cuivre, fixées par des « clavettes ou vis » : l'armature était en fer.

Maître Antoine et Martial Courtey de la famille des émailleurs de ce nom, reproduisirent en couleur, dans le registre de la confrérie, le « pourtrait » de ces deux râteaux, au prix de trois livres cinq sous et de trente-sept sous six deniers. Ce sont ces dessins que je reproduis ici, sur la photographie que je dois à l'obligeance de M. Camille Marbouty.

Le premier *a*, sur sa poutre, dix cierges rouges, qu'unissent de grands feuillages. La sentence de la frise est empruntée au psaume LXXXIII, verset 5 (1) et inscrite ainsi :

QVI. HABITAT. (2) IN. DOMO. TVA. DNE. IN. SECVLA. SECVLORUM. LAVDABVT. TE.

Deux chapiteaux, indiquant les supports, soutiennent les extrémités. Un dessin à part représente les pilastres qui sont très ornés.

(1) Le texte débute par *Beati*.

(2) *Habitat*, comme au candélabre de 1579, est pour *habitant*; il y manque le sigle horizontal au dessus du second *a*.

Le second candélabre était en cuivre. Sa poutre transversale, prise entre deux corniches, portait ce texte gravé :

QVI. HABITAT IN. DOMO. TVA. DNE. IN. SECVLA. SECV-  
LORVM. LAVDABVNT. TE.

Au milieu, deux anges assis soutenaient, au-dessous d'un chandelier, un cartouche où était inscrit le monogramme du nom de Jésus, de forme gothique.

Quatre chandeliers s'alignaient à droite et à gauche, portant sur leur tige fuselée des cierges jaunes. Ils étaient séparés les uns des autres par des angelots, terminés en feuillages, inclinés dans l'attitude de l'adoration et adossés deux à deux, de manière à former une élégante galerie à jour à la partie supérieure du tref.

X. BARBIER DE MONTAULT,

Prélat de la Maison de Sa Sainteté.







N° 1



N° 2

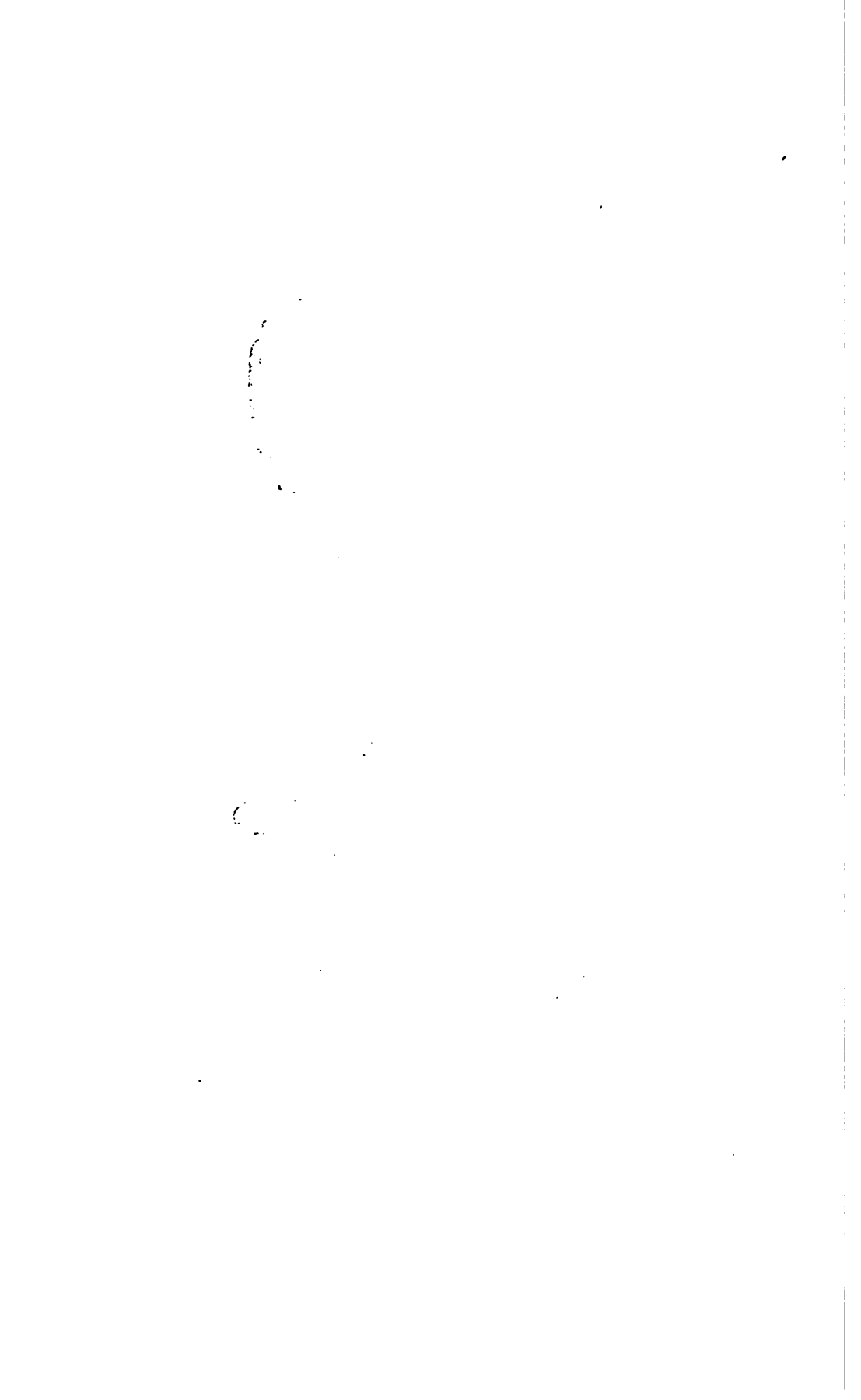


N° 3



N° 4

1. Cassolette gallo-romaine avec cercle d'émail. — 2. La même, vue de côté. — 3 et 4. Bague émaillée de l'évêque de Limoges Gérard († 1022).



# L'ORFÈVRERIE LIMOUSINE

## ET LES ÉMAUX D'ORFÈVRE

### A L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE LIMOGES

---

De tous les spécimens de l'art rétrospectif exposés, en 1886, à l'Hôtel-de-Ville de Limoges, les objets d'orfèvrerie ont été les plus remarquables, les mieux étudiés, les plus soigneusement et les plus complètement décrits. Sans parler des nombreux articles consacrés à cette catégorie des produits de nos vieux ateliers par la presse parisienne, la presse provinciale et même un certain nombre de journaux et de revues paraissant à l'étranger, — l'orfèvrerie ancienne a fourni les éléments principaux des publications spéciales qui ont été successivement offertes au public à la suite de notre Exposition : M. Mieusement, photographe des Monuments historiques, a reproduit les principaux numéros de cette sous-section ; M. Léon Palustre et M<sup>re</sup> Barbier de Montault en ont décrit et caractérisé les pièces les plus curieuses, avec leur compétence reconnue et l'autorité qui s'attache à leurs appréciations. Nous avons, à notre tour, cherché à donner une idée aussi fidèle que possible des trésors dont nous avons eu cinq mois la garde, et nous avons pu, grâce au concours d'un de nos collègues, dessinateur de talent et de goût, fixer avec une précision suffisante le souvenir de nombre d'objets intéressants. En ce moment même, notre laborieux et sympathique confrère, Ernest Rupin, prépare un grand ouvrage sur l'*Œuvre de Limoges*. Les morceaux ayant figuré dans les vitrines de notre Hôtel-de-Ville constitueront, avec ceux que réunit depuis un mois la

belle Exposition de Tulle, le principal sujet de cette large étude et se trouveront une fois de plus soumis au plus attentif, au plus curieux examen, et reproduits avec le soin le plus consciencieux, au grand honneur du Limousin et au grand profit des études d'histoire artistique.

Nous aurions donc pu, à la rigueur, nous dispenser de consacrer une notice spéciale aux objets de cette nature, et nous en tenir à la nomenclature sommaire que nous en avons donnée dans notre aperçu général sur l'Exposition rétrospective de Limoges.

Était-il possible, pourtant, de ne pas revenir encore une fois sur cette exhibition si essentiellement limousine, et de ne pas chercher à dégager les enseignements que nous en avons tirés, les indications qu'elle nous a fournies ? Était-il possible de passer, sans en dire un mot, auprès de certains problèmes qu'elle a posés de nouveau et pour la solution desquels elle offrait des données intéressantes.

On le sait, l'étude de quelques-uns des objets exposés l'an dernier à Limoges a réveillé des discussions depuis bien longtemps assoupies. Les questions que nous avons entendu agiter de nouveau sont graves : elles n'intéressent pas seulement l'amour propre limousin ; le point de vue est plus élevé et l'horizon autrement large. Il s'agit, en effet, de déterminer quelles influences se sont exercées sur une branche importante de notre art national, au moment où la production spéciale des ateliers de Limoges s'est engagée dans la voie où elle devait rencontrer une si heureuse fortune. Il faut hardiment remonter les siècles et nommer sans honte nos maîtres si nous retrouvons leurs traces ; mais il faut aussi distinguer leur apport de l'héritage artistique et industriel de nos pères, faire la part des uns et des autres et rendre justice à tous.

## I

A qui nos orfèvres ont-ils dû, non pas la connaissance même de l'émail, — car l'émail a été pour ainsi dire de tout temps connu et employé dans les Gaules, on en a de surabondants témoignages, — mais l'habitude de décorer d'émaux leurs ouvrages, décor bientôt familier à nos artistes à ce point qu'il est devenu le caractère distinctif de leurs produits et que la dénomination d'*œuvre de Limoges* a été, pendant trois ou quatre siècles au moins, donnée à tout ouvrage d'orfèvrerie dont les incrustations d'émaux constituaient la principale ornementation.



Personne n'a oublié les passes d'armes brillantes où l'on vit M. Ferdinand de Lasteyrie, M. l'abbé Texier, M. Félix de Verneilh et tant d'autres rompre des lances à l'honneur de l'art limousin et réfuter, souvent de la façon la plus heureuse, les arguments contre l'originalité et contre l'ancienneté de cet art.

Le débat s'est-il beaucoup éclairé depuis ces luttes, d'où le préjugé, la passion et l'amour propre provincial n'avaient point été complètement exclus? La question a-t-elle mûri? Est-elle entrée dans une phase moins confuse? Nous le croyons. Beaucoup d'objets nouveaux ont été signalés; beaucoup de documents découverts. On a beaucoup étudié, beaucoup comparé. Sans doute la lumière n'est pas entièrement faite; mais, sans toucher peu à être encore à une solution définitive, le problème semble se présenter aujourd'hui d'une façon plus simple et plus précise. Le terrain a été débarrassé de bien des inutilités encombrantes. Certains arguments trop peu sérieux ont été éliminés, et de nouvelles données procédant d'un esprit plus scientifique, fournies par des observations plus sûres, ont pris leur place.

La question à résoudre se résume à ceci :

Les perfectionnements auxquels l'industrie principale de Limoges a dû sa vogue et sa renommée, ont-ils pour cause une impulsion presque soudaine, produite par le contact d'œuvres allemandes ou les leçons d'ouvriers venus des bords du Rhin? ou bien sont-ils simplement la conséquence du développement, du progrès d'une industrie déjà ancienne, sur laquelle le génie byzantin a exercé une influence plus ou moins directe, plus ou moins précise, plus ou moins puissante? Tout nous paraît concourir à démontrer le peu de vraisemblance de la première de ces hypothèses et à corroborer au contraire la seconde.

L'industrie artistique de l'orfèvrerie, il est essentiel de le rappeler au début d'une discussion de ce genre, est elle-même fixée en Limousin dès une époque bien antérieure à celle à laquelle l'influence byzantine ou l'influence rhénane ont pu s'exercer. Durant la période antérieure à la conquête romaine, on cherche et on trouve l'or dans le sable de nos rivières; notre ville possède, sous les rois mérovingiens, une officine monétaire qui semble avoir eu beaucoup d'importance. Dès la fin du *vi<sup>e</sup>* siècle, le directeur de cette fabrication est un orfèvre habile et renommé, et cet artiste devient le maître de saint Eloi. Ce n'est pas tout. A une époque très reculée, très rapprochée de l'introduction du christianisme dans les Gaules, l'auteur de la *Vie de Saint Martial* mentionne, décrit même d'importantes pièces d'orfèvrerie : autels, rétables ou ciboriums, candélabres, lampes,

couronnes, encensoirs, tous objets qu'il semble avoir eus sous les yeux. Les a-t-il un peu idéalisés? A-t-il, de l'argent et du cuivre doré, fait de l'or pour la plus grande gloire de l'apôtre d'Aquitaine? Nous n'en serions point surpris; mais la chose est ici sans importance. L'essentiel, c'est que l'hagiographe attribue ces morceaux à la fabrication locale : pas un mot de son récit ne donnant lieu de supposer, ne permettant même d'admettre que ces ornements aient été exécutés ou achetés hors de Limoges (1).

Le monnayage, dans la capitale du Limousin, ne paraît pas avoir été interrompu du <sup>vi</sup><sup>e</sup> au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècles; on connaît, depuis le *triens* qui réunit, dans une formule barbare, les deux noms de la ville : *Lemofex Augustoredo*, toute une série de monnaies mérovingiennes et carlovingiennes frappées dans notre atelier et dont l'origine est affirmée par les légendes même. Les documents confirment les témoignages fournis par l'étude des échantillons numismatiques conservés dans nos musées. Le chroniqueur Adémar de Chabanues montre le roi Eudes prescrivant de changer les coins de la monnaie de Limoges et faisant frapper à son nom les pièces qui portaient auparavant le nom de Charles-le-Simple (2). Bientôt après on trouve la monnaie limousine mentionnée dans les chartes : un texte de 1020 la nomme expressément (3); d'autres chartes de 1072, de 1089, etc., confirment cette indication (4). Dès 1127 et à des pièces d'une date probablement antérieure, il est parlé de la monnaie barbarine, de la « monnaie barbue de Limoges (5) ». A partir du milieu du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, on peut citer des textes par centaines.

L'essor de l'industrie ne s'arrête pas non plus. Malgré les incursions des Normands, les pillages et les incendies, un nouveau Limoges se bâtit auprès de la vieille ville gallo-romaine, devenue la Cité épiscopale : c'est le bourg marchand et peuplé,

(1) Nous avons cité ces divers passages dans notre ouvrage sur *L'Orfèvrerie et les orfèvres de Limoges*.

(2) *Lemovicam.... cujus civitatis monetam nomine suo scupere jussit, quos antea nomine Caroli scribebatur*. LABBE : *Rerum Aquitanarum scriptores*, t. II, p. 163.

(3) *Solidos XII de denarios optimos Lemovicanos*. (Cartulaire du Chapitre cathédral de Nîmes, ch. 120.)

(4) *Accepit... ejusdem numeri solidos Lemovicine monete*. (Cartulaire de Solignac, aux copies de D. COL.) Voir aussi D. FÉLIBIEN, *Histoire de saint Denis*, livre III, n° 8, et preuves p. 60.

(5) Coll. Moreau, t. LIII, p. 38; Cartulaires d'Aureil, d'Obazine, de Solignac, etc.

où les pèlerinages et les foires entretiennent une animation dont bien des documents nous ont conservé la trace. La population est ombrageuse et remuante; mais elle est avant tout laborieuse.

Du <sup>vi</sup><sup>e</sup> au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècles, la vie industrielle et commerciale ne fait que grandir à Limoges et aux environs. Quant à la vie artistique, dont nous avons surpris, avec Abbon et saint Eloi, une première et brillante manifestation, elle ne s'éteint pas après eux. Saint Ouen constate que tous les arts sont pratiqués dans le grand monastère de Solignac. Aux <sup>viii</sup><sup>e</sup> et <sup>ix</sup><sup>e</sup> siècles, plusieurs églises se construisent ou s'agrandissent. Les chroniques de Saint-Martial nous montrent, dès les premières années du dixième, d'importants ouvrages d'orfèvrerie exécutés par les abbés et les religieux du grand monastère ou sous leur direction : autels, tabernacles, chasses, croix, statues. Ces ouvrages, analogues à ceux dont il est parlé dans le testament de saint Yrieix, à ceux que mentionne, dès le <sup>iii</sup><sup>e</sup> ou le <sup>iv</sup><sup>e</sup> siècle, l'auteur de la Vie de l'apôtre d'Aquitaine, à ceux qu'au commencement du <sup>vii</sup><sup>e</sup> siècle exécute saint Eloi, sont du même genre que les œuvres des siècles suivants conservées encore dans nos musées et dans le trésor de nos églises. Il y a là des traditions de fabrication constantes et qui se maintiennent à Limoges pendant tout le moyen âge.

## II

Ce n'est donc pas dans le genre, ni vraisemblablement dans les formes générales des objets exécutés par les ateliers de Limoges qu'une modification considérable, qu'une évolution plus ou moins rapide, s'est produite entre le <sup>x</sup><sup>e</sup> et la fin du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle. Les textes auxquels nous venons de faire allusion établissent la permanence, dans nos ateliers, d'une production bien caractérisée, autant qu'il est possible d'en juger. Il faut par conséquent admettre que le progrès ou, si l'on veut, la transformation se sont surtout produits dans le décor des objets exécutés par les ateliers de Limoges.

Ce progrès, cette modification consisteraient dans l'application usuelle, constante, des émaux champlevés à l'ornementation des pièces d'orfèvrerie et dans l'extension donnée à la fabrication des chasses et coffrets; car on a dit alors : « coffres de Limoges » — *coffri Lemovicenses* — presque aussi couramment qu'« œuvre de Limoges » — *opera Lemovicensis, opus Lemovicinum*.

Nous l'avons déjà vu : l'emploi des émaux, c'est-à-dire de pâtes fusibles colorées par l'addition d'oxides métalliques, remonte à une époque fort ancienne. Philostrate, qui vivait au III<sup>e</sup> siècle, témoigne que les populations gauloises fixées dans le voisinage de l'Océan Atlantique savaient fabriquer des émaux. Les fouilles du Mont-Beuvray ont fourni, d'objets décorés à l'aide de couleurs vitrifiées, des échantillons assez concluants pour qu'il soit inutile de refaire la liste des ustensiles et bijoux émaillés, découverts depuis le commencement de ce siècle en France, en Angleterre et en Allemagne.

Rappelons ici la distinction qu'il faut toujours faire entre les émaux : les uns sont placés entre des lames de métal soudées sur l'excipient, et sertis, pour ainsi dire, entre les mailles de cette armature rapportée. Ce sont les émaux cloisonnés. Les autres, dits champlévés ou incrustés, sont déposés dans des cuvettes plus ou moins profondes que l'orfèvre a ménagées dans l'épaisseur même du métal de la pièce à décorer.

Partout où on a fait des bijoux, au moyen-âge, on a eu recours, pour les relever, aux émaux cloisonnés. L'émail était la plus souple et la moins coûteuse des gemmes artificielles que l'orfèvre eût à sa disposition, et il n'avait ni moins d'éclat, ni moins de chaleur que les pierres précieuses. On a donc fait des émaux cloisonnés un peu partout : en Italie, sur les bords du Rhin, dans la vallée de la Meuse, à Paris, à Toulouse, à Montpellier, à Limoges et ailleurs. Au surplus, on s'est aussi servi, pour l'ornementation des bijoux et objets d'orfèvrerie, de tablettes de verre — de verre purpurin surtout — et un certain nombre d'objets de la période mérovingienne : l'épée de Childéric, le coffret de Saint-Maurice en Valais, la croix de saint Eloi, à Saint-Denis, offrent une décoration formée de ces verres rouges. Or, entre cette ornementation et le décor d'émail, il n'y a en somme qu'une différence de procédé : le verre est taillé d'avance, comme un cabochon ou une pierrerie, au lieu que l'émail est fondu sur place ; mais l'idée décorative est la même.

La fabrication des émaux cloisonnés ne paraît pas avoir jamais constitué une spécialité des ateliers limousins. Ce n'est pas là l'*Œuvre de Limoges* proprement dite. Le cloisonné est surtout du domaine de la bijouterie, s'emploie tout au moins pour la décoration d'ouvrages délicats, et, comme nous l'avons vu par tout ce qui précède, nos artistes ne paraissent s'être appliqués qu'exceptionnellement à l'exécution de pièces d'une certaine finesse. Dans tous les cas, ce n'est point d'œuvres de cet ordre, nous le savons, qu'ils ont tiré leur renommée. Toutes les indications que nous possédons sur

leur production ancienne se rapportent à des morceaux d'orfèvrerie relativement d'assez grandes dimensions et où la méthode du champlévé a été employée de préférence.

On a dit que cette méthode est d'une invention plus récente que le cloisonnage. Nous ne voyons pas ce qui a pu le faire penser. Le procédé du champlévé est aussi simple, plus simple même que l'autre. M. Ch. de Linas a cité plusieurs exemples d'émaux champlévés antérieurs au <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle. A l'Exposition même de Limoges, un petit objet, découvert par M. l'abbé Joyeux dans les fouilles de la station gallo-romaine du mont Gargan, attestait que le procédé du champlévé a été connu et pratiqué dès cette période. Nous voulons parler d'une cassolette de cuivre, de forme circulaire, de quelques centimètres de diamètre. Sur le couvercle plat est ciselé un symbole phallique, entouré d'un cercle d'émail gros bleu. Ce n'est point un mastic, mais bien un émail, fondu sur place et fixé au feu ; toutes les personnes compétentes à qui nous avons fait examiner ce curieux objet, se sont accordées sur ce point. Or, ce cercle d'émail est incrusté dans une rigole d'une certaine profondeur, creusée dans le cuivre. Le procédé employé pour le décor de cette pièce est donc exactement semblable à celui auquel avaient recours nos orfèvres Limousins des <sup>xii</sup><sup>e</sup> et <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècles pour l'émaillage de leurs chasses et de leurs coffrets (1).

Au commencement du <sup>xi</sup><sup>e</sup> siècle, on connaît un exemple de l'emploi du champlévé : c'est l'anneau de Gérard, évêque de Limoges, mort en 1022 et enterré à Charroux, qui nous le fournit. Cet anneau, découvert, il y a une quarantaine d'années, dans la sépulture du prélat, est orné d'un filet d'émail bleu. Il n'y a aucune témérité à attribuer à un atelier limousin ce bijou trouvé dans la tombe d'un évêque de Limoges.

Les dévastations répétées que subit le centre de la France du <sup>vi</sup><sup>e</sup> au <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle, les pillages et les incendies qui marquèrent le passage des barbares, les guerres de la période mérovingienne, l'invasion des Arabes, la lutte de Pépin avec Waïffre, les incursions des Normands, et plus tard les querelles entre Henri II et ses enfants, expliquent suffisamment la rareté, en Limousin, des ouvrages d'orfèvrerie antérieurs au règne de Philippe-Auguste et la difficulté qu'on éprouve à retrouver des spécimens de la première période de l'émaillerie. Toutefois, cette explication n'a point semblé suffisante à quelques savants : ils ont prétendu que les procédés d'émaillage, très anciennement connus dans nos pays, se seraient perdus au cours de tant de désastres, et qu'au

(1) Voir le dessin placé en tête de notre notice.

xii<sup>e</sup> siècle seulement le secret de cet art, oublié en Limousin, aurait été rapporté à nos orfèvres par des maîtres Allemands.

C'est là une hypothèse de plus à ajouter à bien d'autres. A vrai dire, on eût pu se passer de celle-là.

### III

Enseigner à un pays un art nouveau, ou lui en rappeler un qu'après avoir jadis pratiqué, il a laissé complètement s'éteindre, c'est à peu près même chose. L'Allemagne a-t-elle, en réalité, rendu un tel service au Limousin ? L'histoire fournit-elle quelques témoignages, l'archéologie quelques preuves, tout au moins quelques indices, de nature à établir qu'à un moment quelconque, l'art Rhénan a exercé une influence décisive sur la production de nos ateliers du centre de la France ? La thèse est intéressante et mérite d'être étudiée.

S'il existe une contrée en France dont les relations avec l'Allemagne paraissent avoir été rares, presque nulles au moyen-âge, c'est à coup sûr notre province. En effet, nous aurons beau scruter nos chartes et nos chroniques, nous ne trouverons pas, à un seul instant, trace d'un contact sérieux, d'où ait pu résulter une influence appréciable. Avec l'Italie, avec l'Espagne, avec l'Angleterre, nombreux sont nos rapports de tous genres ; des liens religieux, féodaux, commerciaux sont établis entre ces contrées et la nôtre. L'Orient lui aussi nous devient familier. Les pèlerinages, assez fréquents, et les Croisades, ont pour résultat d'importer dans la province les étoffes, les tapis, les bijoux de Constantinople et de l'Asie mineure... Tout cela, des témoignages précis l'attestent. De l'Allemagne, au contraire, il n'est jamais ou presque jamais question en dehors des chroniques générales. Les monastères limousins possèdent un peu partout des églises, des terres, des droits : ils en ont dans la vallée du Rhône, ils en ont sur les bords de la Méditerranée et sur le versant espagnol des Pyrénées ; ils en ont en Angleterre. Mais au-delà de la Champagne et de la Bourgogne, ils n'acquièrent à aucune époque ni un pouce de terrain, ni une redevance. Là vient s'éteindre leur rayonnement, et il semble qu'une infranchissable barrière, une muraille de la Chine arrête de ce côté leurs pacifiques conquêtes.

Avec un monastère du diocèse de Limoges, un seul, les contrées rhénanes et mosanes ont pourtant eu quelques rapports, — rapports assez peu suivis à ce qu'il semble, méritant néanmoins d'être signalés. Le premier abbé de Solignac, saint Rémacle, monta en 652

sur le siège épiscopal de Maëstricht (1), puis se retira à l'abbaye de Stavelo, où il mourut et d'où ses ossements furent rapportés à Solignac. Saint Adelin, abbé de Celles près Dinant, à peu de distance de Namur, avait aussi appartenu au grand monastère fondé aux portes de Limoges par saint Éloi. Le séjour en Belgique et en Allemagne de ces deux personnages et de plusieurs autres sans doute, fut le point de départ de certaines relations qui paraissent n'avoir subsisté qu'entre Stavelo et Solignac. On constate la présence en Allemagne, à diverses époques, d'abbés de ce dernier monastère : Agiulf assiste au Concile d'Aix-la-Chapelle en 817, et en 1157, Gérard IV fait, à Aix et à Stavelo, un voyage dont la cause et les détails nous sont du reste inconnus. Nous savons seulement que, la même année, l'Empereur recommande l'abbaye de Solignac à la bienveillance du nouvel époux de la duchesse d'Aquitaine, Henri Plantagenet, qui venait de monter sur le trône d'Angleterre. En 1134, Wibald, abbé de Stavelo, avait visité Solignac et renouvelé avec Maurice, qui gouvernait alors ce dernier monastère, l'association de prières et de bonnes œuvres établie depuis longtemps entre les deux communautés (2). Là se bornent les indications historiques que nous fournissent les ouvrages généraux. En vain, dans l'espoir de trouver autre chose, avons-nous, depuis trois ou quatre ans, parcouru la plus grande partie des pièces qui constituent le riche et précieux fonds de Solignac aux archives du département de la Haute-Vienne. Nous ne sommes arrivé à ajouter aucun fait nouveau à ces quelques souvenirs. Au XIII<sup>e</sup> siècle, la confraternité qui a uni les deux abbayes semble singulièrement oubliée. En effet, quand le rouleau mortuaire de l'abbé Hugues est présenté, au printemps de 1241, aux diverses communautés du nord de la France, de la vallée de la Meuse et de la frontière de l'Allemagne, il ne provoque aucune allusion à ces souvenirs d'un passé commun, et les religieux de Stavelo ne trouvent ni un vers ni une invoca-

(1) Dans la liste des évêques de Tongres-Maëstricht-Liège, saint Rémacle figure comme élu ou installé en 652 et démissionnaire en 662 (*Series Episcoporum* de Gams).

(2) Anno 1134, non vero 1234, *Guibaldus, abbas Stabulensis, inivit Solemniacenses, quibus præerat Mauricius abbas, mutuamque cum ipsis societatem renovavit* (*Gallia Christiana nova*, réimpression, t. II, *animadversiones ad col. 570 et 571*). C'est par erreur que les auteurs du *Gallia* et plus tard l'abbé Roy-de-Pierrefitte, dans ses *Monastères du Limousin*, ont reporté ce fait à l'année 1234. L'abbé Roy l'a même mentionné deux fois : à la date de 1134 et à la date de 1234.

tion pieuse à envoyer à la famille monacale de Solignac pour lui témoigner qu'elle prend une part à son deuil (1).

Si, à l'exception du lien plus ou moins solide, plus ou moins persistant, qui a uni Solignac à Stavelo, et d'un épisode de l'histoire de l'abbaye de Grandmont sur lequel nous allons revenir, nous ne trouvons trace, pendant toute la durée du moyen-âge, d'aucun contact entre le diocèse de Limoges et l'Allemagne, on n'en saurait dire autant de quelques contrées voisines.

La région française du centre ouest, deux fois en moins d'un siècle, a acclamé une impératrice d'Allemagne. En 1043, Agnès, fille du duc d'Aquitaine Guillaume IV, épouse l'Empereur Henri-le-Noir, et une troupe de jongleurs venus de France figure aux fêtes de ce mariage (2). — Plus tard Mathilde, fille de Henri I, roi d'Angleterre, est mariée à l'empereur Henri V; rentrée en Angleterre en 1126, après la mort de son époux, elle s'unit à Geoffroi, comte d'Anjou et devient la mère de Henri Plantagenet, qui, par son mariage avec Aliénor de Poitiers, l'héritière d'Aquitaine, l'épouse répudiée de Louis VII, devint le plus puissant feudataire du royaume de France.

On sait que l'*Emperesse* Mathilde protégea les débuts de l'Ordre fondé en 1076 par Etienne de Thiers, dans la solitude de Muret. Mais dans le trésor du monastère de Grandmont, un seul objet conservait le souvenir du patronage et de la munificence de l'Impératrice : la dalmatique brodée en soie qu'elle avait, dit-on, envoyée au saint anachorète peu de temps avant la mort de celui-ci, arrivée en 1125. Cet ornement était le seul existant à l'abbaye auquel on pût, en s'appuyant sur la tradition, assigner une provenance allemande.

D'une toute autre importance sont les constatations résumées par M. Charles de Linas dans un très intéressant mémoire sur la châsse de Gimel (3), relativement au courant de pèlerinages établi dès une époque fort ancienne, des provinces mosanes aux sanctuaires de Roc-Amadour et du Puy. Que ce courant n'ait été qu'une conséquence de celui qui entraînait la chrétienté vers saint Jacques de Compostelle, peu importe. Dès les premières années du xiv<sup>e</sup> siècle, on trouve dans les statuts communaux, dans ceux de Liège, notamment, Rocamadour désigné sur la liste des

(1) Ce rouleau a été publié par M. Camille Rivain, archiviste de la Haute-Vienne.

(2) *Histoire littéraire de la France*, t. VI, p. 428 et 287.

(3) *La châsse de Gimel et les anciens monuments de l'Émaillerie*. Lettre à M. Ernest Rupin. — Paris, Klincksieck, 1883.



églises où les personnes coupables de certains délits ou de certains crimes devaient être envoyées en pèlerinage. Ces statuts ne font, de toute évidence, que reproduire des réglemens antérieurs ou s'inspirer de coutumes déjà anciennes. Rocamadour reçoit, au <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle, la visite d'un assez grand nombre d'Allemands et de Belges : mentionnons Mathieu, duc de Lorraine, vers le milieu du siècle; Arnoul, évêque de Verdun, en 1172; Gérard, abbé de Siegburg en 1181. Notons encore le pèlerinage d'Engelbert, archevêque de Cologne, au siècle suivant. On peut reconnaître un certain nombre d'Allemands parmi les pèlerins qui affluent aux pieds de Notre-Dame-du-Puy. Vers 1031, un seigneur belge, Adalard, fonda à Aubrac un hospice en actions de grâces de ce qu'il avait échappé à une agression de brigands en cet endroit même, au retour du pèlerinage de Saint-Jacques. — Mais voici une révélation bien autrement intéressante : Conques reçoit, en 1095, de l'évêque de Strasbourg, Othon de Hohenstaufen et de ses frères, dont l'un, Frédéric, est alors duc de Souabe, des domaines situés à Schelestadt, où la mère des donateurs, Hildegarde, venait de construire une église à l'honneur de sainte Foy. Ce dernier fait est certainement le plus important, le plus digne d'attention de ceux que peuvent alléguer les partisans de l'opinion suivant laquelle les Allemands auraient été nos maîtres. A Conques, en effet, sont conservés les émaux champlevés à date certaine les plus anciens de la période qui nous occupe et cette date est singulièrement rapprochée de celle de l'édification de l'église de Sainte-Foy de Schelestadt et de la donation des fils d'Hildegarde.

M. de Linas trouvait dans ce fait l'explication de l'existence, à Conques (1), d'émaux cloisonnés dont l'origine allemande ne lui paraissait guère discutable. Quant aux pièces champlevées, elles ne lui semblaient pas provenir des bords du Rhin; elles dénotent en effet, suivant lui, et aussi suivant un autre juge compétent, M. Alfred Darcel, une autre école et procèdent d'un autre esprit.

#### IV

Au surplus, ce n'est point sur ce fait qu'on s'appuie d'ordinaire pour chercher à établir l'origine allemande de l'orfèvrerie à émaux champlevés. On allègue, outre les rapports qui ont été

(1) Une association de prières existait entre l'abbaye de Conques et celle de Solignac, mais elle ne s'établit qu'en 1178.

relevés entre certains ouvrages limousins et certains ouvrages rhénans, deux faits historiques souvent rappelés et surtout commentés. L'un et l'autre sont bien réels, bien avérés; mais aucun témoignage, aucun indice ne confirme qu'ils aient eu une action quelconque sur le progrès de l'industrie limousine.

Vers 1145, Suger fit venir à Saint-Denis plusieurs émailleurs de Lotharingie qui élevèrent, d'après ses ordres et sous ses yeux, une magnifique colonne de bronze, enrichie d'émaux, destinée à servir de support à une grande croix d'or. Il est vraisemblable que les mêmes artistes exécutèrent pour la royale abbaye quelques autres ouvrages, mais nous ne le savons pas avec certitude. Encore moins pouvons-nous dire si, comme on l'a imaginé, ces émailleurs vinrent en Aquitaine et communiquèrent aux orfèvres de Limoges leurs idées de décor avec le secret de leurs procédés. L'héritière d'Aquitaine était reine de France à cette époque, et il ne serait pas interdit de supposer qu'elle eût envoyé les artistes Lorrains dans son pays natal, pour décorer quelques-uns des sanctuaires renommés de Poitiers ou des autres villes de son patrimoine. Mais où sont les traces de ce voyage? Quels monuments de la capitale de l'Aquitaine ou de ses cités secondaires en témoignent encore ou en ont jadis témoigné? Cette thèse a-t-elle pour point de départ un mot, une ligne, un document quelconque? Pour nous, nous ne saurions y voir qu'une simple possibilité. Cela ne suffit pas.

Au surplus, pour que l'hypothèse offre quelque vraisemblance, quelque chance d'être admise, il faudrait au moins que la date de la présence en France des artistes Lorrains coïncidât d'une façon certaine avec celle des premiers émaux champlevés connus qui paraissent avoir été exécutés dans nos pays. Or, certaines pièces du trésor de Conques sont incontestablement antérieures de dix ans au moins à l'arrivée en France des protégés de Suger. Il est manifeste que le coffret de Bellac, exposé à Limoges en 1886 et dont nous allons parler tout à l'heure, est de la même époque que ces pièces, sinon d'une date antérieure. Les artistes Lotharingiens appelés à Saint-Denis n'ont donc pas eu l'honneur de révéler à nos orfèvres l'usage de l'émail champlevé.

En 1181 se place l'événement auquel on rapporte de préférence l'introduction de cet art dans le centre de la France. A la suite d'une visite faite au monastère de Grandmont par Gérard, abbé de Siegburg et deux de ses compatriotes venus en pèlerinage à Rocamadour, visite par conséquent toute accidentelle, quatre religieux de l'institut de Saint Etienne-de-Muret partirent pour Cologne, afin de solliciter en faveur de l'abbaye quelques ossements

des compagnes de sainte Ursule. Ils revinrent au bout de quelques semaines, rapportant tout un précieux trésor de reliques obtenues de la charité et de la piété du clergé et des habitants de Cologne. Ces ossements sacrés étaient renfermés dans des vases ou des bouteilles — *lagenis*. — Ni le récit très circonstancié de ce voyage, publié plusieurs fois, notamment par le savant abbé Texier, ni les Chroniques de l'ordre de Grandmont ne mentionnent qu'à cette époque ni dans la suite, aucun reliquaire, aucune chasse de provenance allemande ait été donnée au monastère. Il faudrait donc admettre que le seul souvenir rapporté par les quatre pèlerins eût été le point de départ de la transformation industrielle dont nous nous occupons. La chose serait possible à toute rigueur ; mais à la condition que ces pèlerins eussent eux-mêmes été des orfèvres, familiers avec tous les procédés de leur art, et capables de se rendre compte en quelques jours, par la simple inspection d'un petit nombre d'objets caractéristiques, de la méthode employée par les artistes des bords du Rhin et de leur système de décor. Comment expliquer alors que l'impression si vive et si féconde, produite sur ces religieux par l'aspect de quelques chefs-d'œuvre, ne se soit traduite en aucun passage de leur *Itinéraire* et qu'on ne trouve même pas, dans cet opuscule, un seul mot se rapportant aux chasses dont la vue aurait été pour eux une véritable révélation ?

La thèse devient insoutenable dans des conditions pareilles.

Nous ne nous étendrons pas sur les indices qu'on pourrait appeler *philologiques*, allégués autrefois par M. Labarte, de l'origine allemande de certaines pièces du trésor de Grandmont, et en particulier tirés de certaines formes de noms : *Willelmus*, *Reginaldus*, qu'il jugeait Allemandes et dont nos chartes limousines, du x<sup>e</sup> au xiii<sup>e</sup> siècles, lui auraient fourni de nombreux exemples. Nous ne croyons pas qu'on puisse aujourd'hui mettre en avant des preuves de ce genre, et nous n'insisterons point.

Nous avons passé en revue avec le soin le plus scrupuleux tous les arguments historiques dont s'étaie ou peut s'étayer l'opinion suivant laquelle Limoges devrait à l'Allemagne l'art de l'émaillerie. On peut de tel ou tel d'entr'eux tirer certaines inductions ; on ne saurait prétendre qu'un seul apporte un témoignage précis, fournisse une base sérieuse à ce système.

## V

Mais les preuves intrinsèques, nous objectera-t-on ? les indices fournis par l'étude attentive des objets ; les caractères communs aux chasses rhénanes et à certaines chasses limousines ; certains rapports de composition, de dessin, de couleur, est-il possible d'en faire aussi bon marché ?

A ces arguments nous n'avons à répondre autre chose que ceci : — Qu'on établisse d'abord une bonne fois, bien clairement, bien nettement, bien sûrement surtout, les caractères des ouvrages d'orfèvrerie à émaux champlevés d'exécution Allemande ou Mosane ; et la discussion pourra s'engager sur un terrain solide.

Mais on n'a pu jusqu'ici le faire : on n'est pas d'accord sur les indices de la fabrication Rhénane et sur les caractères propres à l'art Allemand. De plus, beaucoup de savants, même de ceux qui croient à la filiation Rhénane ou Mosane de l'émaillerie de Limoges, estiment que, dans les trésors des églises du Nord, il existe un grand nombre de morceaux de provenance limousine. Il est vrai que ces morceaux appartiennent au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle et à la fin du <sup>xii</sup><sup>e</sup>. — Pourquoi n'en ont-ils pas découvert de plus anciens ? Ne serait-ce pas précisément parce qu'on ne possède pas de *criterium* suffisant pour distinguer, avant la fin du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, des ouvrages du Nord et de l'Est les émaux du centre de la France ?

S'ensuit-il que toutes les pièces à émaux champlevés antérieures à la fin du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle soient d'exécution allemande ? Et pourquoi le concéderions-nous ? Si vraiment les Allemands et les riverains de la Meuse avaient été nos maîtres, comment expliquer ce contre-courant artistique, cette invasion de la métropole industrielle et de ses environs par les produits de ses lointaines colonies ? La vérité est que l'examen de la plupart des émaux de la première période ne nous permet pas de découvrir entre eux des différences notables et caractéristiques. Nombre de pièces émaillées de cette époque sont attribuées à l'Allemagne, qui pourraient bien être de provenance limousine ; nombre de morceaux sont donnés par les catalogues au Limousin, que nous pourrions bien, un jour ou l'autre, être amenés à restituer à nos anciens concurrents. Au surplus, le bon sens ne proteste-t-il pas contre les prétentions que nous combattons ici ? Toute grande évolution dans une indus-

trie exige un certain laps de temps pour se produire d'abord, puis pour se faire connaître au-dehors et conquérir à la nouvelle marchandise des débouchés. Nos expositions universelles en ont maintes fois témoigné. Or, ce qui est vrai au xix<sup>e</sup> siècle, dans cet ordre d'idées, l'était bien plus encore au moyen âge. Qu'on songe à la puissance que devait alors avoir la tradition, à la force du préjugé contre toute nouveauté, aux difficultés qu'opposaient à l'introduction de toute fabrication nouvelle l'organisation corporative déjà ébauchée, la dispersion des artisans dans un grand nombre de petits ateliers, la lenteur de la production. Avant qu'une fabrication se fût créée dans une ville, se fût installée, organisée, développée, eût formé des élèves, envoyé ses produits sur tous les grands marchés, acquis en premier lieu la notoriété, puis la célébrité, et enfin la vogue doublée de l'espèce de monopole dont l'*Œuvre de Limoges* jouit longtemps au moyen âge, ne fallait-il pas plus que quelques mois et quelques années; une longue période, un siècle peut-être?

En 1170, un texte précis signale des plaques d'*ouvrages de Limoges* destinées à servir de couvertures de livre. Personne ne conteste qu'il ne s'agisse ici, comme dans toutes les mentions semblables, de pièces d'orfèverie à émaux champlevés. Dès lors, ne faut-il pas écarter, tout au moins réduire à de fort modestes proportions le roman de l'influence exercée sur l'art du centre de la France, par les souvenirs ou les modèles que rapportèrent, onze ans plus tard, de Cologne, les quatre pèlerins partis de Grandmont. Quant à la thèse qui fait, des émailleurs Lorrains appelés à Saint-Denis en 1145, les initiateurs de nos artistes, elle ne se soutient pas davantage. M. Labarte, qui l'adopte, place entre 1150 et 1160 les commencements de la fabrication des émaux champlevés à Limoges. Dix ou quinze ans auraient-ils suffi à l'évolution dont nous parlions plus haut? Qu'on y réfléchisse! L'orfèverie à décor d'émail champlevé est considérée, dès la fin du xii<sup>e</sup> siècle, non-seulement dans un certain rayon autour de Limoges, mais dans toute la France, mais à l'étranger, comme un produit exclusif des ateliers de Limoges, et appelée du nom de cette ville, comme si là seulement elle eût été connue et employée.

Ce n'est pas, nous ne saurions trop le répéter, l'art allemand qui a inspiré à l'industrie limousine la *nature* et la *forme* de ses produits. L'influence de cet art ne s'exerçait pas au commencement du vii<sup>e</sup> siècle, quand saint Eloi fabriquait des tombeaux d'orfèverie pour recouvrir les corps des saints, et des chasses pour contenir leurs ossements. Ce n'est pas l'art allemand qui a

déterminé la forme ou l'ornementation du tombeau enrichi d'or, d'argent et de pierres, élevé sur la sépulture de saint Théau, à Solignac, — qui a instruit l'orfèvre chargé par sainte Radegonde d'exécuter le coffret d'argent où furent enfermées les précieuses reliques recueillies en Palestine pour le monastère de Sainte-Croix. Ce n'est pas l'art allemand qui inspire, plusieurs siècles auparavant, les œuvres dont l'antique vie de saint Martial donne une description sommaire.

Ce n'est pas l'art allemand, nous le redisons encore une fois, qui a importé à Limoges et dans les environs l'émail champlevé : la cassolette du mont Gargan, le vase de La Guierée, s'ils n'ont pas été exécutés dans le pays — et nous ne le prétendons point — ne viennent ni des bords du Rhin, ni des bords de la Meuse. La bague de l'évêque de Limoges Gérard, frère du vicomte de Limoges et originaire du pays, peut être considérée comme limousine jusqu'à preuve du contraire.

Ce qu'il y a de vrai, c'est que les artistes des pays Rhénans, ceux des villes de la Meuse et ceux du Limousin ont tous puisé au fonds commun de la civilisation et des arts. Ils ont tous connu et plus ou moins pratiqué des procédés qui, en usage dès les temps les plus reculés, ne se sont jamais perdus, n'ont jamais été oubliés. Seulement leur production a été plus ou moins active, plus ou moins importante, plus ou moins remarquable suivant les événements, le goût des grands personnages, le degré de développement intellectuel de l'époque, l'affinement du goût, l'habileté des ouvriers.

Le génie original de chaque peuple ou plutôt de chaque région s'est conservé ; mais il a subi une influence à laquelle aucun des états nouveaux fondés sur le sol de l'Empire n'a réussi à se soustraire. Byzance a rempli, au moyen-âge, vis-à-vis des contrées occidentales, un rôle analogue à celui qu'Athènes avait, sept ou huit siècles plus tôt, joué à l'égard du monde romain. Athènes, désarmée, avait séduit ses conquérants. Byzance, héritière de Rome, exerça une véritable fascination sur les nations barbares. Celles-ci avaient vaincu l'Empire, l'avaient renversé, l'avaient dépouillé. Mais ce colosse qu'elles avaient parfois outragé et méprisé quand il était debout, garda abattu, à leurs yeux, une grandeur et une dignité surhumaines. La gloire ne s'éteint pas en un jour et les traditions survivent aux hommes et aux choses. Tel chef qui eût livré Rome aux flammes reçut avec une satisfaction non déguisée, les ambassades et les cadeaux des empereurs d'Orient et se para, avec une vanité enfantine, de ces titres vides de patrice ou de sénateur, qui lui semblaient rattacher son

autorité de fraîche date et sa jeune gloire à ce passé resplendissant, où lui apparaissaient d'une façon un peu confuse les grandes images de César et d'Auguste, des Flaviens et des Antonins. La civilisation, le luxe, les arts de la capitale de l'Empire reconquirent ainsi l'Europe.

L'art byzantin, que pénétrait peu à peu le génie oriental, sut faire arriver partout ses produits, et ceux-ci obtinrent une grande vogue dans toutes les cours barbares. La fabrication dut partout tenir compte de ce fait et suivre l'évolution du goût. Elle s'y soumit avec d'autant plus de facilité qu'après le grand effondrement politique et social des <sup>v</sup><sup>e</sup> et <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècles, l'esprit humain demeura longtemps sous le coup de cette violente secousse, en proie au doute et à l'incertitude, incapable de ressaisir une tradition brusquement rompue. L'art byzantin, dans ce désarroi, imposa sans peine ses idées et son style. Son action puissante imprima une sorte d'unité aux efforts confus de la fabrication occidentale. Là où elle ne créa pas les industries, elle leur donna une direction, leur fournit des notions esthétiques qui furent acceptées sans résistance. A Limoges, pas plus qu'aux villes de la Meuse et du Rhin, Byzance n'a révélé l'art de l'orfèvre-émailleur; mais aucune de ces cités n'est demeurée en dehors de son influence. Celle-ci se trahit moins dans la forme et la composition générale des objets, où persistent les traditions de l'art original de chaque pays, que dans l'aspect, le décor, la disposition des ornements, la reproduction incessante de certains symboles, de certains sujets, de certaines attitudes, dans mille détails caractéristiques auxquels le public barbare habitua peu à peu son esprit et ses yeux. De là les rapports plus ou moins frappants qu'on observe entre des objets provenant de centres de fabrication très éloignés les uns des autres. De là, l'analogie qu'offrent beaucoup de nos anciens émaux limousins avec les émaux rhénans et mosans. Les uns et les autres ont subi l'influence des mêmes idées et des mêmes modèles : émailleurs de Limoges, de Cologne, de Trèves, tous ont été, chacun de son côté, à un moment donné et pendant assez longtemps, les élèves des mêmes maîtres.

## VI

Parmi les morceaux d'orfèvrerie exposés à Limoges, un seul, le reliquaire de Saint-Sulpice-les-Feuilles, présentait les caractères du style byzantin absolument pur. Cette pièce est fort

connue et a été plusieurs fois reproduite : les *Annales archéologiques* en ont publié une très belle gravure. Un ange, dans une attitude à laquelle la raideur n'ôte rien de son expression, tient de la main gauche l'Évangile et élève au devant de sa poitrine la droite pour bénir. La face, d'un modelé un peu dur et à laquelle deux grosses perles d'émail noir font des yeux énormes, est encadrée d'une chevelure nattée, dont chaque natte se termine par une boucle. Sur la tête se trouve fixée une urne renfermant des reliques. Ce personnage est vêtu d'une robe à longues manches, enrichie d'orfèvrerie ; ses pieds nus reposent sur une sorte de natte ou de tapis. Ses ailes sont garnies d'émaux bien parfondus, d'un ton vif et d'un joli effet : elles présentent une série d'imbrications émaillées au champlévé, en gros bleu, bleu turquoise, gris, blanc et rouge. Une bande bleue, ornée de points rouges, traverse ces ailes. Les dégradations qui se sont produites sur la bande d'une des ailes permettent de reconnaître que les lamelles circulaires de cuivre circonscrivant le point rouge n'ont pas été réservées sur l'excipient, mais rapportées et soudées ; nous sommes donc en présence d'un objet offrant un exemple de l'emploi simultané des deux procédés du champlévé et du cloisonné.

M. Palustre et M<sup>re</sup> Barbier de Montault en concluent à l'origine allemande de l'objet. Tout en rendant hommage à la haute compétence de ces deux véritables savants, qui ont beaucoup vu, beaucoup étudié, beaucoup comparé, — nous oserions leur demander sur quelles prémisses s'élève une telle conclusion ? Du style très caractérisé de l'ange de Saint-Sulpice, de l'art très ferme, très pur, très avancé si l'on veut, en un certain sens, qu'il accuse, on pourrait tout au plus induire une provenance byzantine, peut-être Nord-Italienne. Pourquoi vouloir que tout objet ne présentant pas le type le plus connu, le plus vulgaire de l'orfèvrerie limousine, soit originaire de cette Allemagne, qui n'a peut-être jamais fourni aux ateliers du centre de la France ni un modèle ni une idée ? — Qu'on ne se méprenne point sur le sentiment qui nous pousse à discuter un arrêt auquel l'autorité des juges donne, aux yeux de tous, un très grand poids. Nous ne faisons pas ici de germanophobie ridicule : ce n'est point le lieu. Nous ne protestons contre l'origine allemande attribuée à nos vieux arts du feu limousins, que parce que rien ne la démontre, — c'est trop dire : ne l'indique avec quelque apparence de raison. S'il y avait des motifs sérieux de penser que les émailleurs rhénans ou mosans ont été nos maîtres, nous serions les premiers à prendre acte de ces preuves ou de ces indices et à proclamer un fait établi ou suffisamment vraisemblable.



Revenons à la statuette de l'église de Saint-Sulpice. Elle provient du trésor de Grandmont, où l'inventaire de 1496 la caractérise suffisamment par cette description sommaire : « Ung angelot de cuivre doré *a l'ancienne façon* ». Dès cette date, la pièce avait reçu son affectation actuelle et servait de reliquaire. Nous croirions assez volontiers, néanmoins, que telle n'avait pas été sa destination primitive. Elle a dû être faite pour servir de support, avec d'autres anges ou peut-être avec les autres symboles des évangélistes, à une châsse ou à un objet liturgique dont la valeur artistique pouvait être très grande à en juger par ce précieux fragment.

## VII

L'Exposition de Limoges montrait, pour la première fois croyons-nous, un autre objet, qui mérite, suivant plusieurs, de figurer parmi les *incunables* de notre émaillerie limousine du moyen âge : c'est une petite châsse appartenant à M<sup>sr</sup> l'évêque de Limoges et qui nous paraît avoir trop peu appelé l'attention des visiteurs. Nous l'avions aperçue au secrétariat de l'Evêché, et nous avions réclamé pour nos collections cette pièce, étrange d'aspect, la jugeant intéressante et curieuse, mais ne nous rendant pas compte tout d'abord, nous le confessons, de sa valeur archéologique. M. Mieusement ne l'a pas comprise, à notre grand regret, au nombre des objets qui figurent dans son *Album*. Mais M. Palustre et M<sup>sr</sup> Barbier de Montault l'ont étudiée avec soin, en ont donné une bonne reproduction et lui ont consacré une notice des plus intéressantes. Ils émettent à la vérité l'avis que, comme le précédent, ce morceau est de provenance étrangère. Ici toutefois ils ne parlent pas de l'Allemagne, et leur silence trahit un certain embarras. Mais n'est-ce point une singulière méthode, celle qui consiste à rejeter du contingent artistique ou industriel d'un pays, comme ayant une provenance étrangère, toute pièce ne présentant pas le caractère évident et le type le plus commun de la production locale? Avec un tel système, il faudrait proclamer que toute œuvre importante, toute œuvre soignée conservée en Limousin, y a été apportée. Ne voit-on pas à quelle étrange conséquence conduirait l'application de ce système, d'après lequel Limoges, le plus grand centre de fabrication d'or-

févrierie émaillée au moyen-âge, se trouverait en quelque sorte le réceptacle de spécimens de toutes les fabrications similaires établies à l'étranger, et aurait conservé de beaux émaux de tous les ateliers de l'Europe, sauf des siens propres.

Reconnaissons toutefois que l'opinion émise par M. Palustre et M<sup>re</sup> Barbier de Montault provient d'une erreur où un examen plus attentif de la pièce les eût empêché de tomber. L'émail employé, avec une grande parcimonie, pour l'ornementation de cette pièce, et garnissant les médaillons de la face principale du coffret seulement, a, au premier abord, un aspect fort singulier; on dirait, si on y jette seulement un coup d'œil rapide, qu'au lieu d'une surface plus ou moins homogène, d'une nappe d'émail d'une seule coulée, l'ouvrier a formé les parties émaillées de lamelles suivant les contours du sujet et rappelant les courbes parallèles qui ceignent le dessin des côtes de l'océan dans certaines cartes de géographie. Cet aspect a frappé M. Palustre et M<sup>re</sup> Barbier de Montault et leur a fait penser qu'il était l'indice et le résultat d'un mode de fabrication tout spécial : fabrication horriblement compliquée et d'une difficulté telle, qu'il est permis de se demander si elle a pu être jamais tentée. Est-il admissible en effet qu'un artiste ait jamais pensé à juxtaposer, pour constituer une surface émaillée, des lames d'émail préalablement fondues une première fois et coulées chacune dans un moule spécial; puis qu'il ait, après ce joli travail de patience, soumis de nouveau sa pièce au feu de la moufle, pour souder et parfondre la mosaïque obtenue par cette pénible adaptation. Mais à quoi bon cette invraisemblable chinoiserie, puisque la chaleur devait faire disparaître les traces d'un aussi laborieux ajustage et donner en somme à la pièce, si elle était bien cuite, précisément l'aspect qu'elle aurait eu si l'ouvrier se fût contenté de placer son émail, en poudre ou en pâte, dans la cavité destinée à le recevoir, et eût fait passer une seule fois la pièce à la moufle? Car il faut bien le remarquer, si les émaux de la chasse de l'évêché eussent été exécutés par ce procédé, leur mode de fabrication ne nous serait révélé que parce qu'ils auraient été soumis à une cuisson insuffisante, n'ayant pas complètement soudé la substance vitreuse et ayant laissé subsister la trace des joints entre les lamelles juxtaposées.

Mais l'exécution des émaux de la chasse en question n'a pas été, il s'en faut bien, aussi compliquée : il est aisé de savoir à quoi s'en tenir en y regardant de près. L'émail, dont la faible épaisseur suffirait à elle seule à établir qu'il n'a pu être constitué de lamelles rapportées, a été posé et parfendu suivant les procédés ordinaires. Les traits qu'il est permis de prendre à première vue

pour les joints des lamelles mal soudées ou pour des éclats, accidents survenus au cours du refroidissement et résultant, soit d'une mauvaise préparation de substances ou d'un manque d'homogénéité dans la pâte, soit d'une cuisson défectueuse, sont tout simplement des raies tracées avec une pointe, par une main malhabile et peu respectueuse. Il n'y a pas autre chose. Ajoutons que la mauvaise qualité des émaux de cette pièce est manifeste : les tons sont louches, les couleurs sans homogénéité, et les taches qu'elles présentent ressemblent assez à celles qu'on observe sur des gants légèrement piqués. Ces émaux ont-ils été mal préparés, ou l'ouvrier aurait-il, pour décorer cette pièce, utilisé des résidus ? Il est assez difficile de se prononcer ; car, dans toute la pièce, le travail de l'orfèvre aussi bien que le travail de l'émailleur, est d'une grossièreté et d'une barbarie vraiment rares.

La monture est sans contredit caractéristique : sept plaques de métal travaillé au repoussé, ou plutôt à l'estampé, mais dans des conditions assez défectueuses et sur des matrices irrégulières, constituent un édifice en forme de maison, avec toiture aiguë à deux eaux. Ces plaques sont décorées de bandes composées de trois grenetis parallèles, un rang de perles rondes entre deux rangs de perles plus petites. Le travail est sec et irrégulier. Les panneaux du coffret, les versants du toit, les cinq médaillons qui décorent chaque face sont encadrés de bandes d'un dessin identique. La plaque d'en bas dépassant les faces de l'auge, forme un soubassement bordé d'une bande au triple grenetis et porté sur quatre pieds ronds que ne relève aucun ornement. Trois médaillons d'émail ornent la façade principale : l'un en *vesica piscis*, faisant saillie sur le toit, sans avancer toutefois sur la face de l'auge, et figurant en quelque sorte une indication de transept, représente le Christ en gloire, bénissant de la droite et tenant de la gauche un objet où de plus savants que nous ont reconnu le livre des Évangiles. Le personnage, épargné sur un fond bleu, est assis sur le globe terrestre, émaillé en vert. Un nimbe vert, à croix réservée, ceint sa tête. Le bleu foncé et le vert, avec un peu de jaune pour aviver l'effet : la palette de l'artiste n'a pas d'autres couleurs. De chaque côté, sur la face du coffre, dans un médaillon rond, un ange à mi-corps, réservé sur fond bleu, sort d'un nuage jaune et vert à peine indiqué. Les médaillons de la toiture sont vides. Sur la face postérieure et aux pignons, des losanges de simples verres de couleurs (vert et bleu) remplacent les émaux et peuvent être une réminiscence de ces plaques de verre dont sont ornés un certain nombre d'objets de la période mérovingienne. La toiture offre quelques traces d'une crête.

La pauvreté de décor de ce coffret nous semblerait être un argument en faveur de son origine limousine. On n'envoie guère au loin d'aussi modestes objets d'art. Toutefois nous n'aurions à émettre, sur la provenance de cette châsse, qu'une simple hypothèse, si l'Exposition organisée cette année à Tulle ne venait de nous fournir une véritable démonstration. Deux petites églises du département de la Corrèze, celles de La Fage et d'Orliac de Bar, ont envoyé à Tulle des châsses dont l'ornementation diffère à certains égards de celle du coffret de l'évêché de Limoges, mais dont la monture a, avec la monture de ce dernier, une frappante analogie, une complète identité. Il était permis d'attribuer au coffret en question, alors qu'on ne lui connaissait pas d'analogues, une origine étrangère. Mais à présent que, sur deux autres points de notre ancien diocèse, on a trouvé des objets sortis du même atelier, le doute est-il encore possible à cet égard ? n'est-on pas amené à conclure que ces trois pièces, d'une structure caractéristique et non signalée ailleurs, trouvées dans la même province et à proximité d'un centre de fabrication important, sont des produits de cette fabrication.

Les émaux de la châsse de Limoges pouvant, d'après M. Palustre et M<sup>re</sup> Barbier de Montault, remonter au XI<sup>e</sup> siècle, la conclusion que nous venons d'énoncer pourrait avoir une très grande importance. Néanmoins, nous nous demandons si ces émaux à personnages réservés et dont les sujets, quoique barbares, rappellent par leur dessin, par leur disposition, par leur esprit général, les émaux de certains coffrets du XIII<sup>e</sup> siècle, sont vraiment antérieurs à la fin du XII<sup>e</sup> (1). Il convient toutefois de faire remarquer que les émaux n'ont pas été exécutés sur la pièce même ; ils ont été rapportés sur le coffret après leur achèvement et enchâssés comme des cabochons ou des pierreries. Il y a peut-être là un indice de leur ancienneté.

## VIII

A l'Exposition de Limoges, a été produite une autre pièce d'un intérêt exceptionnel, sans aucun rapport du reste, et avec la

(1) M. Emile Molinier, qui a examiné avec nous, à plusieurs reprises, ce curieux coffret, estime qu'il pourrait bien appartenir à la seconde moitié du treizième siècle.

précédente, et avec les spécimens de l'art limousin de la fin du xii<sup>e</sup> siècle et du siècle suivant dont elle était entourée. Nous voulons parler de la châsse de Bellac qui, elle aussi, était exposée pour la première fois.

Cette châsse est un coffre de 195 millimètres de longueur sur 270 de hauteur. Elle affecte la forme classique d'une maison à base rectangulaire et à toiture aiguë, constituée par une âme en bois recouverte de six plaques de cuivre doré et supportée par quatre pieds carrés, aussi en cuivre. Elle n'a jamais eu de crête. Les plaques sont décorées de simples raies s'entrecroisant et formant un quadrillé. Ces plaques supportent l'ornementation. Celle-ci est composée de médaillons bombés de cuivre doré, présentant des sujets en émaux champlevés, et de pierreries, de cabochons et d'intailles. Tout ce décor, on le voit, est rapporté, les médaillons comme le reste, et il est vraisemblable que nous avons ici un exemple du premier mode d'emploi des émaux à la décoration des objets d'une certaine dimension. On considéra d'abord l'émail, nous l'avons déjà dit, comme la plus facile à travailler et la moins coûteuse des gemmes artificielles que l'orfèvre eût à sa disposition, et on le traita comme les autres gemmes : le préparant à part et le rapportant sur la pièce à laquelle on le fixait par une monture. Il n'était pas besoin, dans ces conditions, de faire passer au feu toute la pièce, ou du moins un panneau tout entier. Nous trouverons des boutons d'émail placés de la même façon sur le pied du reliquaire de Châteauponsac ; il s'agit à la vérité, dans ce dernier cas, d'émaux cloisonnés.

Les médaillons émaillés de la châsse de Bellac étaient au nombre de quatorze : trois sur chacune des faces longues de l'auge, trois sur chaque versant du toit, un sur chaque pignon. Il n'en reste plus que onze aujourd'hui, la garniture d'une des faces de l'auge ayant été enlevée.

Ces médaillons sont de dimensions inégales. Le plus grand occupe un des pignons. Il a 0<sup>m</sup>,072 de diamètre et représente la Sainte-Vierge, à mi-corps, tenant un rameau vert. Autour de cette figure on lit les mots : SANCTA MARIA MATER DNI. Sur le pignon opposé (diamètre du médaillon, 0<sup>m</sup>,067), l'agneau pascal, un nimbe crucifère autour de la tête, tenant une croix. Sur la façade principale, au milieu, Jésus-Christ à mi-corps, bénissant et présentant la croix. Légende : IHESVS XPISTVS, ce dernier mot écrit à rebours (diamètre, 0<sup>m</sup>,067) ; à droite et à gauche, deux des symboles des Évangélistes (diamètre, 0<sup>m</sup>,053). Sur la toiture, entre les deux autres symboles (diamètre, 0<sup>m</sup>,054),

l'agneau pascal émaillé en bleu, portant la croix et placé dans un encadrement à bordure dentée (diamètre, 0<sup>m</sup>,064). Les trois médaillons du versant opposé de la toiture ont un diamètre d'environ 0<sup>m</sup>,055. Celui du milieu représente un sujet qu'on trouve reproduit sur beaucoup de tissus et de broderies orientales : une tige fleurie entre deux grands oiseaux dont les corps sont opposés, mais qui retournent la tête vers la tige ; les autres offrent des monstres non sans analogie avec les dragons de certains ouvrages persans, ou même avec les figures bizarres des tapisseries trouvées en Égypte dans les anciens tombeaux Coptes.

Toutes ces figures ou sujets sont enlevés en creux et garnis d'émaux d'une assez belle qualité. Le cuivre a été travaillé par une main très sûre : on ne peut voir là le produit d'une industrie dans l'enfance. Si la composition est d'une simplicité primitive, d'un esprit presque barbare ; si le dessin est des plus grossiers, si l'artiste demeure à un niveau des plus humbles, il n'en est pas de même de l'ouvrier. Celui-ci se montre déjà capable de répondre aux exigences d'un art beaucoup plus avancé. Ce que nous permet de constater l'étude de cette pièce serait de nature à confirmer de la façon la plus entière, si elle est limousine, ce que nous disions plus haut de la persistance des traditions industrielles de Limoges, de la continuité du travail dans les ateliers d'orfèvrerie de cette ville, et en même temps de l'incertitude des idées et du défaut d'une direction esthétique dans la production industrielle, en dehors de l'influence du génie byzantin.

Il est impossible de n'être pas frappé de l'entière analogie de trois ou quatre de ces médaillons avec ceux qui décorent un coffret du trésor de Conques. Les excellentes photographies de cette précieuse collection, que le Comité devait à l'obligeance de M. Ernest Rupin, permettaient aux visiteurs de constater, non-seulement les rapports des deux pièces entr'elles, la similitude de leur ornementation, de la disposition des médaillons sur le fond, mais aussi l'identité de certains motifs. Bien peu d'années ont pu s'écouler entre l'exécution d'un de ces objets et l'exécution de l'autre. Or, le coffret de Conques ayant été fait sous l'administration de l'abbé Boniface, mort vers 1137, on ne s'écartera pas beaucoup de la vérité en assignant la même date à la châsse de Bellac.

Mais cette dernière est-elle de fabrication limousine ? La question a été vivement débattue pendant la durée de l'Exposition. Nous avons nous-même, il faut bien l'avouer, conçu

des doutes assez sérieux sur la provenance limousine de cet important morceau. Tout nous déroutait dans la chasse de Bellac : l'existence d'inscriptions sur deux de ses disques ; le style et l'aspect des sujets, la couleur des émaux, la profondeur inusitée des cuvettes destinées à les recevoir, enfin le fait que, contrairement à tous les exemples que nous avions sous les yeux, les figures, au lieu d'être épargnées sur le métal et indiquées au trait, se trouvaient au contraire excavées et exprimées en émail.

Notre incertitude se trouvait justifiée par l'opinion de M. Léon Palustre et de M<sup>re</sup> Barbier de Montault, opinion appuyée sur les mêmes constatations que la nôtre, opinion très arrêtée, très précise, très nettement formulée. Suivant ces deux savants, la chasse de Bellac est « une œuvre tudesque au premier chef ».

Nous avons, depuis l'an dernier, étudié un assez grand nombre de morceaux d'orfèvrerie et nous sommes revenu peu à peu sur notre premier sentiment. Sans oser absolument affirmer que la chasse de Bellac a été fabriquée à Limoges, nous croyons aujourd'hui à son origine limousine. Notre opinion s'appuie d'abord sur le peu de solidité des diverses objections qui ont été élevées contre cette origine, ensuite sur l'analogie incontestable qui existe entre le coffret de Bellac et certains ouvrages exécutés, sans nul doute possible, dans nos ateliers.

## IX

Reprenons, l'un après l'autre, les arguments de M. Palustre et de M<sup>re</sup> Barbier de Montault, et voyons si ces arguments sont de ceux auxquels on ne saurait espérer de trouver une réponse satisfaisante :

*1° Les figures de la chasse de Bellac sont émaillées ; les fonds réservés. Il y a là un système de décor, qui est précisément l'inverse de celui observé d'ordinaire sur les produits des ateliers de Limoges.*

Nous reconnaissons la gravité de cette objection ; elle s'était présentée tout d'abord à notre esprit lors de la rédaction du Catalogue et nous n'avions pas cherché à dissimuler le doute qu'elle y





Muret prenant les conseils de saint Nicolas de Myrre avant de fonder son institut.

Nous avons dit que ces émaux sont très certainement limousins; en effet, outre qu'un des sujets est tout à fait d'inspiration locale et pour ainsi dire d'un intérêt exclusif à notre Grandmont, la plaque porte une légende en langue romane, qui n'a sûrement pas été gravée par une main allemande : † *Nicolaz ert parla[n] am n'Eteve de Muret*. — A l'Adoration des Mages, la tête de l'enfant Jésus, entièrement réservé sur cuivre, est en relief, rapportée (1).

Les émaux sont donc limousins. Tout prouve qu'ils remontent au milieu du XII<sup>e</sup> siècle : saint Etienne de Muret est figuré sans nimbe, preuve que l'œuvre est antérieure à sa canonisation (1189).

Or, sur ces deux morceaux, tous les personnages, sauf l'enfant Jésus, sont entièrement enlevés en creux sur le métal et émaillés. Le bleu foncé, le bleu clair, le vert dominant dans les colorations; un peu de rouge, très peu de jaune complètent la gamme des couleurs. Les chairs sont nuancées et d'un ton qui n'est pas sans analogie avec les carnations de la châsse de Bellac. Les colonnes et les voussures des arcades sont décorées de ces bandes ondées d'émaux qu'on retrouve sur beaucoup de châsses limousines de la fin du XII<sup>e</sup> siècle et du siècle suivant.

Nous parlons de châsses limousines. Celle de Gimel est une des plus belles qui nous aient été conservées. Bien limousine, celle-là, le style de son ornementation et les têtes en relief de ses personnages l'attestent. Elle témoigne des progrès énormes de l'émailleur, et nous paraît être une des pièces de nature à donner la plus haute idée des résultats auxquels son art pouvait atteindre. Et cependant l'esprit de son ornementation rappelle, de très loin il est vrai, celui de la châsse de Bellac. Là encore, les personnages sont en émaux, et se détachent sur un fond de cuivre gravé et historié.

En émaux encore, les personnages de la célèbre châsse de La Guène, qui disparut un beau jour, en 1842, de l'église à laquelle elle appartenait, se retrouva vers la même époque entre les mains d'un intelligent brocanteur, qui la vendit au prince Soltykoff, et passa plus tard au musée de South-Kensington (2). En émaux

(1) Peut-être pourrait-on aussi tirer une induction, d'une moindre valeur il est vrai, des rapports qu'on relève entre l'encadrement architectural de ces plaques, ornées de lanternons caractéristiques, et celui de certaines miniatures de nos manuscrits Grandmontains.

(2) *Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen-âge*, par les RR. PP. Ch. Cahier et Arthur Martin, Paris, Didot, 1874, p. 147.

aussi les sujets de nombreuses plaques dont l'origine limousine n'est pas discutable et dont nous trouvons un spécimen fort intéressant dans les *Annales Archéologiques* de Didron, t. XX, p. 82. Ce tableau représente une Vierge avec l'enfant Jésus et provient de la collection Germeau, en grande partie, comme on sait, formée à Limoges. En émaux encore, ce curieux crucifix de M. Bonnay, de Brive, qui figurait à notre Exposition rétrospective (n° 237 du catalogue), et auquel la finesse des linéaments métalliques réservés pour indiquer la musculature et le modelé du corps donnait l'aspect d'un cloisonné. Les carnations ont sur cette pièce le même ton blanc sale que sur la châsse de Bellac. Toutes ces pièces et bien d'autres du xii<sup>e</sup> siècle, se ressemblent par une sorte d'incertitude de touche et une certaine mollesse, mollesse qu'on retrouve, quoique à un degré moindre, à la belle et célèbre plaque de Geoffroy Plantagenet, au musée du Mans (1).

*2° Le bleu est la couleur dominante, la tonalité caractéristique des émaux limousins. Le vert ne s'y rencontre qu'exceptionnellement. Il joue dans la coloration des figures de la châsse de Bellac un rôle trop important pour qu'il soit possible d'attribuer cette pièce aux ateliers de Limoges.*

Il est très vrai que nos émailleurs ont toujours fait un grand usage de la couleur bleue, et que celle-ci, sous quatre nuances : bleu lapis, bleu clair, bleu gris et bleu turquoise, constitue la note dominante de notre gamme de tons. Nous savons aussi, que le savant abbé Texier reconnaissait l'existence, en notable proportion, du vert sur des émaux, comme un indice en faveur de leur origine rhénane. Toutefois, le peu d'observations qu'il nous a été donné de faire nous a fourni des exemples assez remarquables à l'appui de l'avis contraire. Au xiii<sup>e</sup> siècle même, alors que l'opinion de M. Texier paraît juste, et que l'émailleur limousin se montre vraiment très parcimonieux dans l'emploi du vert, on trouve, sur certaines catégories de pièces, d'assez larges surfaces couvertes d'émaux de cette couleur. Les crucifix, par exemple, nous fournissent de nombreux et remarquables exemples de cette observation. Sans sortir de l'Exposition de Limoges, nous pouvons en signaler plusieurs, sur lesquels l'arbre tracé derrière le corps du Christ est

(1) On remarque dans cette plaque, sous les pieds du prince, des herbes ou plantes recourbées, offrant une analogie remarquable avec celles qu'on aperçoit sur la plaque de l'Adoration des Mages, au musée de Cluny, devant le premier des mages.

émaille en vert sur toute sa hauteur. Citons celui de M. C. Durand, percepteur à Limoges (n° 36), pièce d'assez grande dimension — haut. 330, larg. 185 — d'un effet très caractéristique et dont la tête en relief dénote la provenance limousine. Un autre Christ à tête rapportée, à M. Alfred Mas de Brive (n° 38) fournit la même indication d'origine et la même coloration.

Si nous remontons au XII<sup>e</sup> siècle, nous allons voir le vert jouer un rôle plus important encore dans la coloration de nos émaux et, parfois, balancer presque ce bleu lapis si cher aux orfèvres de Limoges. Nous ne multiplierons pas les citations, ne voulant appuyer notre discussion que sur des pièces dont la provenance limousine ne peut pas être mise en doute. Nous parlions tout-à-l'heure des deux plaques du musée de Cluny. Sur l'une d'elles : l'*Adoration des mages*, le vert se rencontre en assez larges surfaces ; il revêt en effet la robe du premier roi mage, le manteau et les chausses du troisième ; verts aussi le siège de la Vierge, ses chaussures, et de nombreux détails d'ornementation. La Vierge de la collection Germeau, dont nous avons déjà parlé, tient un Enfant Jésus qui porte un long manteau vert.

Cinq ou six morceaux de provenance limousine figurant à l'Exposition de Tulle, que nous visitons il y a peu de jours, offrent des surfaces plus ou moins étendues émaillées en vert. Les fonds des médaillons et les bandes des pignons de la châsse de Saint-Victurnien sont verts ; vert le champ des médaillons quadrilobés du buste de saint Ferréol de Nexon, etc., etc.

3° *Les émailleurs limousins se sont toujours efforcés de diviser, par des linéaments réservés, les surfaces à émailler, de façon à restreindre l'étendue de ces surfaces. Certains émaux des médaillons de Bellac sont de dimensions inusitées à Limoges, et ces dimensions accusent une provenance étrangère.*

Ce dernier argument nous semble assez faible. En effet, beaucoup de linéaments métalliques en réserve sur les plaques d'émaux champlévés, ceux par exemple qui dessinent les plis des vêtements et certains détails anatomiques, ne se rattachent que par une de leurs extrémités à la bordure ou au fond de cuivre ; l'autre bout reste pour ainsi dire, en suspension dans l'émail. Ces linéaments ne circonscrivent donc pas d'une façon complète chaque surface, et celle-ci ne peut être, par suite, traitée isolément. Mais ces divisions ont pour but de saisir mieux l'émail et de le maintenir plus solidement sur la pièce en augmentant le

nombre et en variant la direction des linéaments qui l'assujétissent. La multiplication de ces lamelles réservées pourrait bien être un progrès de fabrication et on s'expliquerait alors comment les émaux de la première époque offrent quelquefois des surfaces assez étendues que maintient seulement le métal circonscrivant la substance vitreuse. Nous ferons remarquer au surplus que, pour compenser le défaut de solidité résultant de la trop grande étendue de ces surfaces et du peu de prise du réseau de cuivre, l'artiste a dû donner en quelque sorte de plus profondes racines à l'émail, en excavant davantage les cuvettes destinées à le recevoir. C'est précisément ce que nous avons observé sur les médaillons de la chasse de Bellac, dont quelques-uns présentent des surfaces émaillées d'une assez notable étendue.

Nous le répétons, l'argument en question nous paraît de peu de valeur. On trouve certainement, au *xii<sup>e</sup>* siècle, sur les objets d'orfèvrerie décorés d'émaux champlevés, des surfaces émaillées plus larges qu'au siècle suivant; mais nombre de plaques de fabrication limousine, plusieurs pièces notamment de la collection Germeau et les deux fragments de Cluny déjà plusieurs fois mentionnés, pour n'en pas citer d'autres, nous offrent l'occasion d'en observer. Au lieu de considérer les dimensions des surfaces émaillées comme une indication de provenance, nous serions donc disposé à y voir une indication d'époque.

4° Une objection plus grave contre l'origine limousine du coffret de Bellac, pouvait être tirée des inscriptions qui entourent deux de ses figures. Il est certain que les orfèvres de Limoges se sont montrés, à toutes les époques, fort sobres d'inscriptions, et que celles-ci sont incomparablement plus fréquentes sur les produits de l'art allemand. Mais nous avons, plus haut, cité la légende en roman qui se lit sur la plaque émaillée représentant saint Etienne de Muret en action de converser avec saint Nicolas. On connaît l'inscription du fameux ciboire d'Alpais, que possède le Louvre, et un éminent archéologue, M. Victor Gay, possède un crucifix portant le nom de l'émailleur *Garnerius*. Nous ne parlons pas des nombreuses inscriptions énumérant les reliques contenues dans divers phylactères. Ces exemples, fournis par des œuvres dont l'origine n'est ni contestable ni suspecte, répondent suffisamment à l'objection que nous énoncions tout-à-l'heure. Les légendes du coffret de Bellac constituent une exception de plus à une règle qui compte déjà un certain nombre d'exceptions avérées.

L'existence, dans le trésor de Conques, de coffrets d'un décor analogue à celui de la chasse de Bellac et la possibilité d'assigner à ces pièces une date approximative, mais certaine, nous paraissent modifier singulièrement la façon dont se pose le problème de l'influence de l'art allemand sur l'art limousin, en avançant de près d'un siècle l'époque à laquelle cette action a pu s'exercer. Si le coffret offert à l'examen des archéologues par les organisateurs de l'Exposition de Limoges est de provenance ou d'inspiration rhénane ou mosane, les émailleurs de la Meuse ou du Rhin ont incontestablement le droit de revendiquer comme leur une partie, la plus précieuse, du trésor de la vieille abbaye aveyronnaise. Nous avons dit qu'un document de 1095 établit l'existence de relations entre ce monastère et une des plus illustres familles de l'Allemagne. C'est assurément une indication précieuse pour ceux de nos confrères qui croient à l'initiation, par des maîtres allemands, des orfèvres du centre de la France, à l'art et aux procédés de l'émaillerie champlevée; mais il ne ressort de là autre chose qu'une simple possibilité, et tant que d'autres indices concordants n'auront pas été découverts, nous croyons avoir le droit de persister dans notre conclusion, qui du reste est celle-là même formulée, il y a longtemps déjà, par M. Félix de Verneilh. L'émaillerie limousine est la sœur, non la fille, de l'émaillerie allemande : toutes deux se sont développées parallèlement. L'une a pu devancer l'autre dans ses évolutions; mais il n'y a aucune raison de croire qu'elle ait exercé sur sa concurrente une action quelconque, pas plus à l'heure de son apogée qu'au moment de ses débuts.

## X

La chasse de l'église d'Ambazac (Haute-Vienne) est le morceau le plus important d'orfèvrerie émaillée que possède aujourd'hui le diocèse de Limoges. On l'attribue en général aux dernières années du XII<sup>e</sup> siècle; peut-être faut-il reculer au siècle suivant la date de son exécution. On n'a, du reste, aucune indication historique relative à l'époque où elle a été fabriquée.

Il convient de rappeler d'abord que, si elle renferme aujourd'hui les ossements et la dalmatique de saint Etienne de Muret,

telle n'était point jadis sa destination. A Grandmont, elle contenait le corps de saint Macaire, un des martyrs de la légion thébéenne, dont les reliques avaient été données au monastère, en 1269, par Thibaut, roi de Navarre et comte de Champagne. Si la fierte avait été exécutée pour cette destination, notre opinion sur la date de sa fabrication se trouverait confirmée, mais confirmée très au-delà de notre pensée ; car il nous semble que ce serait retarder beaucoup cette date que de la reporter aux dernières années du règne de saint Louis. Les fenêtres à plein cintre qui sont figurées à ce petit monument, la composition de la pièce et le caractère du décor nous paraissent accuser une époque plus ancienne. Il est fort admissible qu'avant de recevoir le corps de saint Macaire la châsse d'Ambazac avait contenu les reliques d'un autre saint.

Nous ne tenterons pas ici une nouvelle description de la fierte d'Ambazac. Nous nous bornerons à rappeler qu'elle mesure 0<sup>m</sup>,735 de long sur 0<sup>m</sup>,259 de largeur et 0<sup>m</sup>,631 de hauteur totale, et qu'elle offre l'aspect d'un édifice flanqué de deux bas-côtés, au-dessus desquels s'élèvent trois avant-corps, ceux de droite et de gauche à fenêtres cintrées et à frontons triangulaires, celui du milieu présentant, sous un fronton rond, une croix grecque enrichie de pierreries. Ces avant-corps et les bas-côtés sont recouverts d'une toiture à imbrications hexagonales ou arrondies, en creux, de cuivre repoussé. La toiture de l'édifice principal est à damiers ornés de croisettes. Une crête ajourée la surmonte, au milieu de laquelle se dresse une colombe prête à ouvrir ses ailes. Les faces et les pignons sont décorés avec une richesse incroyable : pierres précieuses, intailles, cabochons, panneaux d'émail, médaillons émaillés où prient des anges, plaques de cuivre repoussé présentant des rinceaux, des feuillages, des grappes, des lacs...

Aucun des coffres émaillés que possède le Limousin n'offre une composition architecturale aussi développée, aussi compliquée, et cette recherche de composition est, à vrai dire, le seul argument sérieux qu'on ait allégué contre l'origine de cette belle pièce.

Car celle-là aussi, on la proclame étrangère. On reconnaît, et on est bien obligé de le faire, que le Limousin a gardé quelques émaux de Limoges ; mais on ne veut pas que nos ateliers aient produit une seule pièce de quelque valeur artistique. Aussitôt qu'un morceau sort, nous ne disons pas de l'ordinaire, mais du vulgaire et du barbare, on refuse de l'attribuer à la fabrication limousine, et on l'adjuge aussitôt à l'étranger. Il est venu du

Rhin ou de la Meuse, de Byzance ou de Venise, Dieu sait par où et Dieu sait comment; mais il ne peut sortir de la main d'un de nos orfèvres.

Il faut bien admettre, pourtant, que les artistes de Limoges n'ont pas conquis et maintenu la réputation incontestable dont ils ont joui durant plusieurs siècles, en produisant exclusivement des œuvres grossières ou médiocres. Il est impossible que l'*Opus Lemovicense* ne consistât qu'en plaques ou coffrets à bon marché, décorés d'émaux quelconques et de grotesques poupées de cuivre.

Les dimensions de la fierte d'Ambazac ne prouvent rien contre sa provenance limousine. En effet, si les grandes châsses sont devenues rares dans nos pays, il n'en était pas de même autrefois. Le seul rétable de l'église de Grandmont supportait sept châsses, dont la fierte de Saint-Macaire n'était point la plus importante. La châsse du fondateur de l'Ordre, placée au-dessus de l'autel et dominant cette magnifique décoration, avait « *trois pieds trois pouces de long sur deux pieds neuf pouces de hauteur* »; une autre mesurait deux pieds quatre pouces; trois autres deux pieds environ. La fierte de Chamberet (Corrèze) n'a pas moins de 0<sup>m</sup>,645 de long sur 0<sup>m</sup>,520 de haut; celle de Saint-Viance de 0<sup>m</sup>,820 sur 0<sup>m</sup>,590. La châsse d'argent de Saint-Martial, qui avait remplacé en 1645 l'ancien coffret de même métal où reposaient les reliques de l'apôtre d'Aquitaine, et ce coffret lui-même, étaient aussi d'assez grandes dimensions.

Nous avons dit qu'on revendique la fierte d'Ambazac comme un produit exécuté par l'émaillerie allemande ou sous son inspiration directe. Nos très honorés et très distingués confrères, M. Palustre et M<sup>re</sup> Barbier de Montault, qui semblent avoir fait vœu de dépouiller la fabrication de Limoges de tout ce qui peut rehausser son honneur ou rappeler son antique gloire, voient dans cette châsse une œuvre d'inspiration rhénane. C'est de Cologne, suivant eux, que vient en droite ligne l'idée première, le plan de la fierte d'Ambazac. Ils signalent les rapports qu'elle offre avec la célèbre châsse des Trois Rois Mages et ajoutent : « Un tel rapprochement n'est pas l'effet du hasard, et l'*intention de fixer un souvenir est évidente* ».

Ce souvenir, par qui aurait-il été rapporté? M. Palustre et M<sup>re</sup> Barbier de Montault ne l'énoncent pas en termes explicites. Mais nous ne connaissons, et eux non plus sans doute, aucun voyage de Limousins à Cologne pouvant avoir été le point de départ de l'exécution de ce morceau postérieurement au fameux pèlerinage des quatre moines Grandmontains envoyés par le

prieur général Guillaume de Treignac; il faudrait donc nous résoudre, si nous voulons appuyer l'hypothèse, à penser et à dire que notre pays doit cette œuvre à l'impression produite sur un de ces religieux par la vue de la magnifique chasse des Trois Rois.

A une semblable allégation, il y aurait une réponse absolument irréfutable. La chasse des rois mages ne remonte qu'aux dernières années du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle. La cathédrale de Cologne doit ce splendide monument d'orfèvrerie, soit à la munificence de l'évêque Philippe de Heinsberg (mort le 13 août 1191), qui paraît tout au plus l'avoir fait commencer vers 1190, — soit à la libéralité de l'Empereur Othon IV. D'après les auteurs qui ont adopté cette seconde version, elle aurait été donnée en 1198; suivant ceux qui tiennent pour la première, elle serait entrée dans le trésor de l'église en 1193. Or, à cette date, douze années s'étaient écoulées depuis le voyage des pèlerins de Grandmont. Impossible d'admettre qu'ils aient pu, en visitant Cologne en 1181, contempler une pièce d'orfèvrerie qui non-seulement n'était pas achevée, mais, selon toute vraisemblance, n'avait pas été encore commandée à l'artiste. Nous n'insisterons pas davantage. C'est à nos contradicteurs qu'il incomberait de fournir une preuve, tout au moins un indice à l'appui de leur assertion.

Nous ferons remarquer que la fierte d'Ambazac, loin d'évoquer le souvenir des chasses rhénanes, nous paraît au contraire présenter des indices assez caractéristiques de fabrication limousine. Le dessin des rinceaux et des lacs qui concourent à son ornementation est bien dans l'esprit du décor usuel de nos pièces, dans les habitudes de nos artistes. D'autre part, si deux ou trois des plaques d'émail dont cette chasse est garnie offrent des couleurs d'un ton presque blond et d'un usage peu fréquent dans nos ateliers, les autres montrent au contraire les dessins et la gamme de couleurs les plus familiers à nos peintres. Enfin, les anges qui figurent aux médaillons de la toiture ont des têtes rapportées, et nous avons déjà dit qu'il n'existait pas de signe plus certain de la provenance limousine d'une pièce.

En décrivant ce morceau, on a parlé de sa mauvaise orfèvrerie. Il faut s'entendre. L'ornementation est mal assujétie; certains morceaux ont été déplacés, intervertis et la pièce garde la trace de plusieurs réparations maladroites. Quant au travail du métal lui-même, il nous semble à beaucoup d'égards remarquable. Les rinceaux au repoussé qui se développent sur plusieurs des faces du bâtiment ont autant de mouvement et de souplesse que de correction et de fermeté. Nous ne les placerions pas au-dessous



de ce que l'Exposition de Limoges offrait de plus gracieux et de plus charmant dans ce genre, de la garniture de certaines croix du *xiii<sup>e</sup>* siècle notamment. Quant à l'effet général, il est à la fois vif et tranquille, éclatant et harmonieux. C'est regardée à quelques pas de distance, que la fierte d'Ambazac apparaît dans toute sa beauté. L'or, les émaux et les pierreries se fondent dans une merveilleuse harmonie, et l'impression que donne la vue de ce chef-d'œuvre est d'une exquise douceur. A cet égard, nous ne connaissons pas, dans toute notre région, de pièce d'orfèvrerie émaillée qui puisse être placée au-dessus de la châsse où les ossements de saint Etienne de Muret ont remplacé, depuis bientôt un siècle, les cendres de saint Macaire.

## XI

Nous nous sommes longuement étendu sur les pièces les plus anciennes qui ont figuré aux vitrines de l'Exposition. Seules, elles pouvaient donner lieu à des discussions intéressantes. Les autres ne soulevaient aucun problème se rattachant aux origines ou aux grandes évolutions de l'art national. Il nous sera donc permis de passer plus légèrement sur ces ouvrages, dont un assez grand nombre, au surplus, étaient remarquables à divers titres.

Parmi les huit ou dix petites châsses qui se groupaient autour de la fierte d'Ambazac, comme les maisonnettes d'un village au pied d'une église, celle de Pourrioux (Creuse) due à l'obligeance de M. Gardavaux, semblait une des plus dignes d'attention. Haute de 0<sup>m</sup>,277, longue de 0<sup>m</sup>,268, elle est surmontée d'une toiture élancée, avec une crête de faîtage à jour : au milieu s'élève une sorte de flèche pointue qui a pu servir à porter un cierge. Des statuette en plein relief ornent sa face principale ; les panneaux sont émaillés (Cat. 11).

Le coffret de saint Sulpice, à l'église de Banise (Creuse), de 0<sup>m</sup>,208 de haut sur 0<sup>m</sup>,275 de longueur (Cat. 16), est intéressant surtout par le style très accusé de son décor, par la composition de la scène figurée sur la face principale de l'auge — saint Sulpice, évêque de Bourges, célébrant la messe — enfin par le ton laiteux de ses émaux. Il n'est pas sans rapports avec une châsse un peu plus petite, appartenant à un particulier et que l'obligeance de M. Lecler, curé de Compreignac, nous a récemment permis d'examiner.

La légende si populaire de sainte Valérie a fourni le thème du décor d'un grand nombre de châsses. La plus curieuse et la plus complète de ces interprétations nous a manqué durant la première période de l'Exposition, et nos visiteurs n'ont pu la voir que peu de jours avant la fermeture. On la trouve sur un coffret ayant appartenu à l'abbé Texier, aujourd'hui propriété du frère de ce regretté savant. Nulle part l'action n'est aussi détaillée et le sujet traité avec autant de soin. Un des versants du toit montre saint Martial ressuscitant un mort, probablement le jeune Hildebert, qu'il force l'enfer à rejeter; plus loin, il délivre un possédé dont la bouche vomit l'esprit impur. L'autre côté de la châsse est consacré à sainte Valérie. La jeune fille, convertie par l'apôtre d'Aquitaine, est amenée devant le duc Etienne qui la condamne à mourir; plus loin elle est tirée de sa prison, puis elle subit le dernier supplice. Ces trois scènes garnissent le second versant du toit. On voit, sur l'auge, le bourreau frappé par le feu du ciel au moment même où il rend compte au proconsul de l'exécution de ses ordres. Enfin, la sainte, à genoux devant l'autel et soutenue par un ange, présente sa tête au premier évêque de Limoges. Sur la face opposée, saint Martial discute avec Etienne et l'instruit. Tout cela est dessiné simplement, mais avec une certaine élégance. Les personnages sont remarquables de naïveté et de naturel. Les rinceaux un peu secs qui courent sur le fond n'en ont pas moins une réelle valeur décorative, et complètent, sans la surcharger, l'ornementation de cette remarquable pièce. La châsse de l'église de Meilhac (Haute-Vienne) (Cat. 21) représente aussi la légende de sainte Valérie, mais d'une façon bien plus sommaire. Il n'en est pas moins instructif d'étudier cette interprétation et de la comparer avec celle du coffret de M. Texier et avec celle de la châsse de Solignac (Cat. 17), malheureusement en fort mauvais état. Nous voudrions voir les dessins de ces diverses châsses publiés en regard de ceux de plusieurs autres qui reproduisent le même sujet. Notons parmi ces dernières le n° 199 de la collection Basilewski, tout particulièrement intéressant.

Le coffret de M<sup>me</sup> Fayette (Cat. 20), représente le meurtre d'une sainte — sainte Foy (?) — au pied de l'autel. C'est par une singulière méprise que les auteurs du catalogue ont vu dans le principal personnage le fameux Thomas Becket : un examen attentif fait reconnaître que ce personnage est bien une femme.

Mentionnons encore, comme n'étant pas dépourvus d'intérêt, les coffrets de l'église d'Aixe (Cat. 19), de M. l'abbé Joyeux (Cat. 15) et de M. Astaix (cat. 18).

Toutes ces pièces, sans exception, sont du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle ou de la fin du <sup>xii</sup><sup>e</sup>.

A la même période et à la même catégorie d'objets appartient le joli coffret du musée de Limoges (Cat. 22) qui a pu servir de boîte aux saintes huiles. L'auge, surmontée d'un toit en pyramide à base allongée, présente à son pourtour une série de personnages : le Christ, la Vierge et les apôtres, assis sous des arcades cintrées. Les têtes de ces personnages, de types très variés, sont en relief et rapportées. Au lieu d'être simplement gravés au burin, les détails de ces figures, des vêtements, des accessoires sont largement accusés à l'échoppe, travail qui constitue, par le fait, un véritable bas-relief. Mgr Barbier de Montault et M. Palustre, qui ont signalé cette intéressante particularité, ont bien voulu appeler notre attention, lors de notre visite à l'Exposition de Tulle, sur une chasse traitée par le même procédé, et dont les personnages offrent, du reste, avec ceux du coffret de Limoges, la plus complète analogie.

Sur presque toutes les pièces que nous venons d'énumérer, on remarque une bande d'émail bleu turquoise, souvent tirant sur le vert, passant derrière les personnages, en général à la hauteur des épaules et traversant horizontalement le champ tout entier de la plaque. Cette bande, que nous croyons être un indice de fabrication limousine, se rencontre sur quelques anciennes miniatures et nous l'observons derrière le buste de saint Martial, sur le sceau du Consulat du Château de Limoges au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle. On la trouve double sur quelques chasses : dans ce cas, une des bandes passe derrière le dos des personnages, l'autre derrière la partie inférieure des jambes. Deux ou trois des coffrets de l'Exposition présentaient cette particularité, que nous relevions tout récemment sur une chasse en assez mauvais état, qu'a bien voulu nous communiquer M. l'abbé Lecler, et dont nous avons déjà parlé.

Nous en aurons fini avec les chasses quand nous aurons signalé le coffret du Musée, très petit (0<sup>m</sup>,080 sur 0<sup>m</sup>,073), simplement décoré de cinq gros cabochons sur fond relevé d'ornements gravés au burin, <sup>xiii</sup><sup>e</sup> ou <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle (Cat. n° 52), — et une curieuse boîte du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle (?) (0<sup>m</sup>,074 de haut sur 0<sup>m</sup>,092), formée de feuilles de cuivre repoussé, couvertes d'un treillis à fleurs de lis, qui offrent un panneau cintré avec le buste de saint Martial sur chaque face. Ce dernier objet, qui appartient à M. Chabrol, portait le n° 85 du Catalogue.

## XII

Si les châsses ou coffrets offrent des formes peu variées, procédant toutes d'un type unique, rarement modifié ou compliqué, il n'en est pas de même des phylactères. On a donné ce nom à deux sortes de reliquaires assez différents en apparence : les uns — *encolpia* — se suspendaient pour être portés au cou ; les autres étaient montés sur des pieds, sur des socles, sur des tiges élancées. Il semblait qu'on eût voulu les séparer de la terre et les élever vers le ciel comme s'y était élevée, par ses vertus et ses aspirations, l'âme du saint personnage dont ils renfermaient les ossements. En réalité, les phylactères portatifs et les phylactères à pied ne constituaient pas deux catégories différentes d'objets ; c'étaient même chose. Comme nos croix reliquaires faites pour être, à volonté, portées à la main ou plantées sur un pied, les phylactères durent sans doute, à l'origine, être disposés pour qu'on pût, tour à tour, les placer sur la poitrine et les poser sur l'autel ou les accrocher au mur d'un oratoire. Il en est encore de même de certains triptyques gréco-russes.

Avec le temps, l'usage de porter sur soi des reliques de quelque importance diminua, dans les pays latins tout au moins, et seuls les très grands personnages continuèrent de placer sur leur poitrine des fragments de la vraie croix ou de quelque corps vénéré. Les restes insignes des saints demeurèrent dans les églises et restèrent renfermés dans des reliquaires d'où on ne les tirait qu'à certaines époques et parfois avec un cérémonial assez compliqué.

Nos divers monastères possédaient jadis un grand nombre de ces objets. On en trouvait à Solignac, à Saint-Augustin-lès-Limoges. Il est parlé plusieurs fois de ceux du trésor de Saint-Martial, dont quelques-uns étaient dus à l'abbé Pierre du Barry, mort en 1174 (1). Grandmont surtout en conservait d'intéressants : une bonne part est arrivée jusqu'à nous.

De phylactères portatifs, d'*encolpia*, l'Exposition de Limoges n'offrait, à proprement parler, aucun spécimen remontant au

(1) *Reliquit ibi tres marcas ad faciendum quandam crucem et quatuor marcas ad duos textos, et flacteria quedam, que satis valent x marcas.* (DUPLÈS-AGIER, *Chroniques de saint Martial de Limoges*, p. 12.)

moyen âge. On y rencontrait au contraire un grand nombre de reliquaires à pied, d'aspects aussi élégants que variés. L'orfèvre a surtout emprunté l'idée de son œuvre à la forme humaine, aux productions multiples du règne végétal et à des motifs d'architecture. Il arrive souvent que, pour l'exécution de la même pièce, l'artiste ait recours à ces diverses sources d'inspiration.

L'ange de Saint-Sulpices-les-Feuilles et la statuette des Billauges appartiennent à la catégorie des phylactères où la forme humaine joue le rôle principal. Nous avons parlé assez longuement du premier de ces objets. Le second est fort connu et nous l'avons décrit nous-même dans notre étude sur *l'Orfèverie et les orfèvres de Limoges*. Un personnage, revêtu d'une dalmatique faite d'une riche étoffe avec dessins à losanges et à croissants, la tête rasée et ceinte seulement de la couronne monacale, se tient debout. C'est saint Etienne de Muret, fondateur de l'ordre des Bons-Hommes. Ses pieds cachés dans de larges chaussures à galons, reposent sur un coussin. Sur un autre coussin, ses deux mains soutiennent et présentent à la vénération des fidèles un livre, le livre de l'Evangile, sur lequel est creusée une entaille en forme de croix à double traverse. Cette cavité servait autrefois de réceptacle à un morceau de la Vraie Croix. Les orfrois de la dalmatique et le livre sont ornés de pierreries et de cabochons. La statuette est fixée sur un pied élégant, ayant probablement servi de support à une croix d'autel et s'élevant sur trois moustres ailés dont le dos et la queue sont semés de perles d'émail et de turquoises. Il faut évidemment rapprocher de ce morceau le n° 142 de la collection Basilewski : « diacre debout, portant devant lui un livre de ses deux mains ».

A la même catégorie d'objets appartient le curieux reliquaire de saint Sébastien que possède l'église de Saint-Sulpice-les-Feuilles et dont elle a le droit de se montrer fière, non moins que de son ange byzantin, puisque cette pièce est ornée des plus anciens émaux peints limousins à date certaine existant à l'heure actuelle dans tout le centre de la France et peut-être dans l'Europe toute entière. Ces émaux, assez barbares au surplus, ornent le piédestal d'une statuette de saint Sébastien, en argent repoussé, dont la présence au trésor de l'abbaye de Grandmont est signalée par un article de l'inventaire du mois de mars 1496. Nous ne les croyons pas, non plus que la statuette, antérieurs de plus de dix ans à cette date.

L'auteur de l'élégant reliquaire, en argent doré, de l'église de Saint-Michel-des-Lions, à Limoges, lequel provient aussi de cette inépuisable mine de Grandmont, a placé au sommet de ce

charmant objet une figure, sans grand intérêt du reste, de la vierge assise et tenant l'Enfant-Jésus entre ses bras. Au-dessous de ce groupe, une ampoule de cristal, maintenue par un galon de filigrane à jour, contient des parcelles de corps saints, et sort, comme une fleur, d'un gracieux calice. Un premier renflement de ce support forme une galerie carrée entourée d'arcades à plein cintre, en filigrane; plus bas une boule avec fleurons à son pourtour. Pour la partie inférieure du pied, l'artiste a de nouveau demandé une inspiration au règne végétal, et il l'a formée d'une large fleur renversée dont les pétales allongés rayonnent au-dessus d'une seconde et plus large galerie à arcades cintrées, ronde celle-là. L'architecture a donc fourni son contingent à l'œuvre gracieuse de l'orfèvre. Celle-ci appartient au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, bien que la présence de quatre coquilles en relief, au-dessus de la plus haute galerie, puisse faire supposer qu'elle est d'une date un peu plus récente. L'objet a été donné à l'église de Notre-Dame de Grandmont — toutes les églises de l'ordre étaient sous l'invocation de la sainte Vierge, — par Pierre de Quinsac, comme nous l'apprend une inscription.

C'est encore du règne végétal que s'est inspiré l'auteur du joli reliquaire donné à Grandmont par Pierre de Montvalier et appartenant aujourd'hui à l'église de Saint-Sylvestre. Si l'ampoule, de forme allongée, rappelle un peu l'aspect d'une tourelle, elle surgit d'une tige svelte et élégante, et le pied offre encore ici l'aspect d'un calice renversé, dont chaque feuille porte un personnage gravé au trait (Cat. n° 57). Du même type procède le reliquaire de Saint-Georges-les-Landes (Cat. n° 27).

### XIII

Nombre d'autres phylactères, tout en rappelant dans leur forme générale les pièces dont nous venons de nous occuper, ont emprunté leur ornementation à certains détails caractéristiques de l'architecture du temps. De tous ces objets, le plus beau est, sans contredit, le reliquaire dit de *Tous les Saints*, à cause de la quantité considérable et de la variété des reliques qu'il renfermait — une inscription placée sous le pied les énumère — et aussi souvent appelé « de Saint-Sernin » parce qu'il avait été donné, dit-on, à l'abbaye de Grandmont par l'église de Saint-Sernin de

Toulouse, lorsqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, une association de prières avait été formée ou renouvelée entre les deux églises. Nous trouvons dans l'*Histoire de Saint-Martial*, du P. Bonaventure de Saint-Amable (t. III, p. 459), cet objet désigné sous la dénomination de « reliquaire de Saint-Sernin de Tolose ».

Quoi qu'il en soit de l'exactitude de cette tradition, que ne mentionne aucun des inventaires du trésor de l'abbaye, le reliquaire de tous les Saints, appartenant aujourd'hui à l'église de Châteauponsac (Haute-Vienne), est sans contredit un des plus beaux morceaux d'orfèvrerie du moyen-âge conservés dans le diocèse, bien qu'à vrai dire sa partie supérieure soit singulièrement défigurée. Elle paraît, en effet, avoir jadis été formée par un clocher principal ou tout autre édicule élevé, flanqué de quatre clochetons ronds à toiture conique et reposant sur une large galerie carrée formée d'arcades cintrées en filigrane analogues à celles que nous observions tout-à-l'heure sur le reliquaire de Saint-Michel de Limoges et à celles que nous allons retrouver plus loin. Malheureusement, des quatre clochetons un seul subsiste, et de l'édicule central, il ne reste que la base carrée, sur laquelle a été ajustée une fiole prismatique de cristal surmontée d'un couvercle à feuillages retombant et à pommes de pin. Ce couronnement semble d'une époque très postérieure, et, en tout cas, ne se rapporte en rien à l'idée du reste de la pièce.

Le support, qui repose sur une galerie à jour analogue à celle du plateau, est formé de deux pyramides à base carrée, opposées par le sommet et réunies par un nœud à jour, que constitue une double circonvolution d'animaux fantastiques, ciselés avec une habileté incontestable et traités avec autant d'originalité que de fermeté. L'ornementation de ces deux pyramides est d'une grande richesse. Leurs faces sont semées de perles, de pierreries, de curieuses intailles, entre lesquelles se déroulent des rinceaux de filigrane d'une élégance et d'une légèreté surprenantes. Parmi ces gemmes, on distingue quatre boutons d'émail cloisonné enchâssés au milieu des pans de la pyramide inférieure. Sur trois de ces petits médaillons, une croix verte sur fond violet montre à son centre un quatre-feuilles blanc ; le quatrième est décoré d'une rosace blanc, jaune, vert, bleu, violet, avec une bordure rouge. Cet émail a un aspect et un éclat qu'on n'observe guère sur les pièces champléées. Cependant certains morceaux d'une beauté exceptionnelle, la chasse de Gimel, par exemple, ne le leur cèdent en rien. Il convient d'ajouter que nous retrouvons sur cette chasse la belle et

rare couleur violette des boutons cloisonnés du phylactère de Saint-Sernin. Ces boutons sont-ils de provenance allemande ou française? Nous manquons absolument de points de comparaison et nous ne nous permettrons pas d'émettre un avis.

Le reliquaire de Châteauponsac a un ton cuivré sans beaucoup d'éclat. Le beau plateau à pied de ciboire d'Arnac-la-Poste (hauteur 0<sup>m</sup>,292), qui est sorti lui aussi du trésor de Grandmont, sans avoir un plus riche décor, se distingue par des tons d'or plus clairs et plus gais. Le pied, qui se termine par une base à six lobes, et qui est couvert de filigranes d'une exquise délicatesse et semé de gemmes variées, s'épanouit pour former une pomme non moins luxueusement ornée, puis s'amortit en s'évasant en un plateau lobé, dont le plan reproduit celui de la base et qui supporte six flacons de cristal, de formes très diverses, avec montures et couvercles en cuivre, au milieu desquels se détache une burette plus haute, placée sur une sorte de piédestal (Cat. n° 26).

D'un profil plus sévère, mais d'un dessin élégant aussi, le phylactère (hauteur, 0<sup>m</sup>,299) de l'église de Saint-Goussaud (Creuse), est en cuivre gravé. Ici, plus rien des formes végétales; la section de la tige de ce reliquaire est carrée: c'est un pilier orné à son milieu d'une boule de cristal et portant à son extrémité une petite tourelle vitrée, sans intérêt du reste. Huit appliques d'argent repoussé relèvent ce curieux objet: quatre à contours polylobés, placées à la partie inférieure du pied, représentent les symboles des évangélistes; sur les quatre appliques supérieures, plus petites et à ogive opposée, sont figurés des anges (Cat. n° 29).

A la catégorie des phylactères à forme architecturale appartiennent la plupart des ostensoirs reliquaires et beaucoup de reliquaires cylindriques, horizontaux ou verticaux.

L'ostensoir de l'église d'Eymoutiers (Cat. n° 60) est des plus intéressants: il présente un élégant pignon à deux pinacles, sommé d'une croix et percé, au-dessous d'un trèfle à jour, d'un œil que ferme un cristal et où se plaçait l'hostie. Plus bas un cylindre de cristal avec garniture de cuivre, présenté horizontalement, s'élève sur un support dont la tige est ornée d'un nœud hexagonal et dont le pied offre quatre médaillons gravés avec des anges, entre lesquels s'épanouissent des fleurs de lis (Cat. n° 60). La hauteur totale est de 0<sup>m</sup>,350.

Il convient de rapprocher de cet intéressant objet deux moulures d'un assez joli dessin appartenant au Musée Adrien



Dubouché : l'une du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, haute de 0<sup>m</sup>,328, portée sur un pied à base polylobée, est formée d'un édicule avec encadrement architectural orné d'un clocheton et surmonté d'une croix. Le nœud qui garnit la tige du support est décoré d'émaux peints. (Cat. 86.) L'autre monstrance, plus petite, paraissant un peu moins ancienne, est également composée d'un petit édifice avec arcades fleuronées et clochetons sur un pied à lobes. (Cat. n° 91.)

Le plus curieux ostensor que possédât l'Exposition avait été prêté par la communauté des religieuses de Saint-Alexis (Cat. 55). Nous empruntons à la publication de M. Palustre et de M<sup>re</sup> Barbier de Montault sur l'Exposition de Limoges, quelques lignes se rapportant à cette pièce, vraiment rare (0<sup>m</sup>300 de hauteur) :

« Le pied est rectangulaire ; l'émail bleu dont il est couvert fait ressortir les réserves du champlevé : marguerites qui tapissent le champ ; dragons ou lézards qui s'enfuient aux angles ; médaillons inscrits au milieu de chaque triangle et présentant des traces d'émail verdâtre. On a substitué plus tard à ces médaillons des appliques découpées en quatrefeuilles et portant, sur fond rouge ou bleu, une tête de reine couronnée.

» La tige, en cuivre différent, accuse la seconde époque. Elle est haute, cylindrique et traversée par un nœud gravé de godrons. Sur elle pose une tablette, qui soutient le disque de l'ostensor et le piédestal des deux statuettes, la vierge et saint Jean, qui le flanquent. Le disque est une masse ronde de cristal, de 20 centimètres de diamètre, taillée à douze pans et qui se présente par le fond, légèrement proéminent. Cette tasse est tout au moins byzantine, si elle ne remonte pas à l'antiquité... Un petit vase a remplacé, au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, au sommet de la tasse, un crucifix, complément naturel de la scène évangélique...

» La France ne possède pas un seul ostensor du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, et les trois seuls connus de cette époque se voient en Belgique, au Vatican et à Bari. Plus communs sont ceux du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle : on en compte jusqu'à huit, dont quatre en Limousin. »

Le reliquaire de l'église d'Egletons (Corrèze) (Cat. n° 58), se compose essentiellement d'un plateau carré avec un lobe en saillie sur chaque côté, de deux statuettes formant supports et d'un cylindre de cristal posé horizontalement au-dessus, avec garniture de cuivre ajouré, et fermé à chaque extrémité par un disque sur lequel est gravée la figure d'un ange. La hauteur totale est d'environ 0<sup>m</sup>,335. Les deux figures qui supportent le reliquaire représentent la Vierge tenant l'Enfant-Jésus dans ses bras et un ange revêtu d'une longue robe. Sur le plateau à fond d'émail bleu

étoilé d'or et qui pourrait bien avoir été primitivement — son authenticité n'est pas à l'abri de quelques doutes — un grand fermail de chappe, se détache en assez fort relief une scène bien souvent reproduite par nos orfèvres et nos émailleurs : sainte Valérie présentant sa tête à saint Martial. Ce pied repose sur quatre griffes. Au-dessus du reliquaire s'élève un pignon à arcades, entre deux pinacles.

Il faut rattacher à cette catégorie de reliquaires les nombreux phylactères à tourelles, dont nous avons déjà mentionné quelques-uns. Celui d'Eymoutiers (haut. 0<sup>m</sup>,360), est de tous le plus gracieux et le plus joli. Un clocheton dentelé, une pomme à côtes et une croix surmontent le cylindre en cristal qu'entourent et que défendent quatre légers contreforts à pinacles. Le nœud de la tige est orné de six médaillons quadrilobés représentant des animaux ; des fleurons et des rinceaux décorent le pied. (Cat. n° 59).

Parmi les épaves du trésor de Grandmont qui ont été recueillies par nos églises limousines et marchaises, la burette de Milhaguet (Cat. n° 56), avec sa monture niellée, n'est pas une des moins précieuses. Le cristal gravé représente une aigle d'un grand style. D'où venait cette pièce, rapportée sans doute d'Orient par un pèlerin ou un croisé ? De Byzance peut-être, plus probablement de l'Asie Mineure ; car on serait tenté de retrouver là l'empreinte d'un art plus original, plus spontané, plus libre et d'une plus haute allure. Quoiqu'il en soit, ce morceau, fort ancien et qui avait jadis été assorti d'une anse, brisée dès le xiii<sup>e</sup> siècle ou le commencement du xiv<sup>e</sup>, changea de destination à cette époque et fut définitivement affecté à l'usage auquel il est resté consacré depuis. On en fit un reliquaire et on lui donna une monture d'argent niellée, fort intéressante et fort délicate. Il se peut que le pied de ce joli objet soit d'une date postérieure à la monture. A la base, quatre médaillons gravés représentent le Christ en croix ; la Vierge avec l'Enfant-Jésus ; un Saint et deux personnages à genoux, enfin sainte Valérie apportant sa tête à saint Martial.

#### XIV

On ne plaçait, dans les phylactères et les coffrets, que de menus fragments du corps des Saints, des morceaux de tissus ayant servi à leur usage, des lambeaux de linge imbibés du sang des

martyrs, un peu de terre provenant de certains lieux consacrés par le passage du Christ ou quelque acte important de sa vie terrestre. Les reliques très importantes étaient déposées dans des fiertes, — châsses dont les dimensions se rapprochaient de celles du cercueil lui-même, — ou dans des reliquaires rappelant par leur forme celle du membre ou de la partie du corps à laquelle appartenait l'ossement ou l'ensemble d'ossements qu'ils étaient destinés à contenir. De là les chefs et les bustes, les bras, les jambes d'orfèvrerie, etc.

Les églises du Limousin et de la Marche ont possédé un nombre considérable de bustes-reliquaires. Nous en connaissons pour notre part une douzaine et nous sommes loin d'avoir vu tout ce que recèlent les sacristies des deux diocèses de Limoges et de Tulle. L'Exposition de 1886 présentait de précieux spécimens de ce genre de reliquaires.

C'était d'abord le buste en cuivre repoussé et ciselé de saint Ferréol, évêque de Limoges, conservé dans l'église de Nexon (Cat. n° 61). Cette pièce, très importante par ses dimensions — 0<sup>m</sup>,610 de hauteur totale sur 0<sup>m</sup>,353 de largeur à la base — se compose de quatre morceaux principaux ajustés ensemble : la mitre, enrichie de cabochons et de pierres parmi lesquelles une intaille antique et dont les orfrois d'émaux champlévés représentent sur le devant des anges, par derrière une tige entre deux grands oiseaux, rappelant le sujet d'un des disques de la vieille châsse de Bellac; la tête, jeune, avec des cheveux bouclés, coupés ras sur le front, la barbe courte et la moustache fleurie; le buste, avec étole, orné de rinceaux gravés et de cabochons; enfin un plateau formant support, s'ajustant d'une façon fort ingénieuse au buste, et élevé sur quatre pieds à griffe. Une inscription placée derrière l'étole et signalée pour la première fois par MM. Félix et Jules de Verneilh, nous apprend que cet ouvrage sort de l'atelier d'Aymeric Chrétien, orfèvre du Château de Limoges, et qu'il a été exécuté en 1346, aux frais de Gui de Brugières, curé de Nexon.

Le buste en cuivre argenté de Saint-Théau (Cat. n° 31), à l'église de Solignac, paraît appartenir à la fin du xiv<sup>e</sup> ou aux premières années du xv<sup>e</sup> siècle. Il est d'un modèle assez grossier et mérite peu d'intérêt. Hauteur, 0<sup>m</sup>,372.

A la même époque appartient le célèbre buste de Sainte-Valérie, conservé dans l'église de Chambon (Creuse), et que la Commission a pu seulement obtenir pendant les dernières semaines de l'Exposition. Cette pièce, haute de 0<sup>m</sup>,315, est en argent repoussé jusqu'à la naissance des épaules; le reste du buste est en cuivre.

La figure, d'un type assez vulgaire et d'une expression hautaine — peut-être l'artiste a-t-il voulu rappeler par là la noble naissance de la sainte — est encadrée de cheveux ondulés, coupés à la naissance du cou. La cicatrice de la décollation se trouve accusée. On a peint les lèvres en vermillon. La tête est ceinte d'une couronne formée d'une bande d'argent doré, enrichie de perles de métal et de fleurs à feuilles légères, rehaussées de perles et de pierreries, qui présente, sur le devant, une curieuse intaille. Un collier du même métal, indépendant du buste, et s'ouvrant à charnières, entoure le cou de la martyre. Il est orné de six écussons émaillés représentant : le plus intéressant, la Vierge et l'Enfant Jésus en émaux translucides ; les autres, les armes de France, celles du Dauphin et celles des comtes de la Marche de la maison de Bourbon. Sur le devant de ce collier se trouve attachée, entre deux cabochons, une très curieuse pendeloque formée de pierres précieuses, de perles et de verroteries. Au centre, on remarque un assez beau rubis. D'autres pendeloques ou cabochons étaient autrefois disposées tout autour du collier. Celui-ci passe, à tort ou à raison, pour un don de Charles VII, alors dauphin ; d'après M. Callier, toutefois, c'est une vingtaine d'années plus tard, en 1440, que Charles VII aurait offert ce cadeau à sainte Valérie.

L'abbaye de Grandmont, au <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle, possédait huit bustes reliquaires au moins, tous donnés, entre 1496 et 1507, par Guillaume Briçonnet, abbé général de l'Ordre, qui occupa successivement les sièges de Saint-Malo, de Narbonne et de Reims. Sept de ces bustes étaient destinés à renfermer les reliques des vierges de Cologne rapportées, à la fin du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, par les quatre religieux envoyés du monastère aux pays rhénans, pour y chercher quelques restes des compagnes de sainte Ursule. Il n'en subsistait que quelques débris à l'époque de la dispersion du trésor. Le huitième, et de beaucoup le plus beau, avait remplacé les vieilles coupes dans lesquelles le chef vénéré du fondateur de l'Ordre était offert à la vénération des fidèles (1). Ce magnifique ouvrage, aujourd'hui conservé dans l'église de Saint-Sylvestre, fière avec raison de le posséder, est, au point de vue artistique, une des plus précieuses choses que nous ayons conservées du trésor de Grandmont. L'Exposition ne possédait rien de plus beau (Cat. n° 30).

(1) *Eximiam thecam, opificio singulari ornatam, fabricari fecit, ut caput sancti Stephani confessoris, e veteri sublatum, in ipsa collocaretur* (LÉVESQUE, *Annales de Grandmont*).

Exécuté avec une habileté remarquable, ce chef se compose de deux feuilles d'argent qui ont été travaillées au repoussé, puis soudées ensemble. On ne saurait trop admirer la sûreté de main de l'artiste, sa touche souple et ferme à la fois, son inspiration sobre, grave et juste. Le masque est d'un modelé superbe. La tête, un peu plus grande que nature (0<sup>m</sup>,302 de haut), ne porte aucun ornement. Elle est rasée et ceinte seulement de la couronne monacale qu'on a dorée pour la mieux faire ressortir. La physionomie a une expression énergique et noble : austère sans dureté. Malgré la froideur de l'argent, malgré l'éclat du métal, cette tête vit ; elle parle ; elle est vraie. A défaut d'un portrait authentique, elle peut fournir un type dont tous les artistes appelés à représenter l'image de saint Etienne de Muret devront s'inspirer.

Par malheur, l'intéressant buste orné d'émaux peints qui supportait ce chef et que la date de son exécution rendait doublement précieux, a disparu pendant la Révolution. Des douze plaques qui le recouvraient, quatre représentaient les armoiries du donateur ; les huit autres des scènes « de la vie, mort et translation de saint Etienne ». Nous ne sachions pas qu'on ait signalé un seul de ces émaux. Perdue également la croix pastorale, en or, de l'abbé général Georges Barny, qu'on attachait autrefois au cou de ce buste lorsqu'on l'exposait dans l'église de Grandmont.

Les bras-reliquaires n'étaient pas moins communs autrefois, dans les trésors de nos grandes églises, que les chefs et les bustes. Il n'eût pas été fort difficile au Comité de l'Exposition de réunir un certain nombre de ces objets ; mais ils n'offrent pas en général un très grand intérêt, et la plupart sont du xvi<sup>e</sup> ou du xvii<sup>e</sup> siècle. Bien peu remontent au-delà du xv<sup>e</sup> ; aussi nous étions-nous borné à en demander trois ou quatre. Pour diverses raisons, les curés des paroisses qui les possédaient n'avaient pu s'en saisir au moment de l'Exposition, et un seul, celui de l'église de Mailhac (Haute-Vienne), figurait dans nos vitrines. (Cat. n<sup>o</sup> 105.) Intéressant à plus d'un titre, cet objet, d'une très belle exécution, n'a pas moins de 0<sup>m</sup>,665 de hauteur sur 0<sup>m</sup>,159 de diamètre à la base. Il se compose d'une forme en bois, recouverte d'une feuille d'argent repoussée et guillochée. Le galon vertical qui couvre la couture de la manche, la broderie qui la garnit, la dentelle qui la borde, sont d'une légèreté et d'une élégance remarquables. Ce bras, que termine une main bénissant, porte à sa partie inférieure un écusson aux armes de l'abbé Georges Barny (1636-1654).

## XV

Au moyen âge, on plaça souvent des parcelles du bois du Calvaire dans des croix à double traverse, richement décorées, que le prêtre ou l'assistant portaient à la main, et qui restaient, pendant le Saint-Sacrifice, fichées sur un pied *ad hoc* posé sur l'autel. Le trésor de Grandmont, auquel il faut puiser sans cesse quand on s'occupe des objets d'orfèvrerie religieuse parsemés dans toute la contrée, possédait un certain nombre de ces croix. On en citait deux entr'autres qu'au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle la tradition du monastère attribuait à saint Eloi. Peut-être avions-nous une de ces croix à l'Exposition de Limoges.

Il nous manquait celle de Gorre, dont le délicat filigrane enchâssé de curieuses intailles d'origine orientale, et qu'après M. Quicherat, M. de Lasteyrie attribue à la Perse, dans l'intéressante notice qu'il a consacrée à ce bel objet, au *Bulletin du Comité des Travaux historiques* (année 1885).

Mais, à part ces curieuses pierres, la croix de Gorre n'a rien de plus beau que celle d'Eymoutiers. Celle-ci figurait dans les vitrines de l'Hôtel-de-Ville. C'est à notre gré, une des plus remarquables qui soient conservées dans le diocèse (Cat. n° 47).

Cette croix, comme la plupart de celles que nous connaissons, est constituée par une forme en bois recouverte de feuilles d'argent doré, et d'un filigrane de même matière. Le dessin de la croix a de l'élégance et du mouvement. Chaque extrémité est fleuronée, et le fleuron est précédé d'un premier renflement qui le détache davantage et le fait valoir. L'objet a 0<sup>m</sup>,448 de hauteur sur 0<sup>m</sup>,218 de largeur. Sur toute la face antérieure de cette croix courent des rinceaux de filigrane à feuillages d'une délicatesse et d'une légèreté admirables. C'est toute une végétation luxuriante qui part du centre de la croix et s'étend sur la surface tout entière. Des pierreries et des intailles y sont symétriquement enchâssées.

Tout ce côté est comme semé de petits reliquaires, les uns carrés, les autres en losange, offrant l'aspect de portiques; il y en a un rond, placé à l'intersection de la tige et de la traverse supérieure de la croix : c'était sans doute le principal, celui qui renfermait le bois du Calvaire. Chacun de ces portiques est composé d'une suite d'arcades à plein cintre en filigrane, analogues à celles que nous avons eu l'occasion d'observer sur plusieurs pièces. Ces

petits édifices sont recouverts d'un décor semblable à celui de la croix elle-même : rinceaux à feuillages et pierreries d'une remarquable variété de couleurs.

La feuille de cuivre qui recouvre la face postérieure de la croix est relevée d'un simple rinceau au repoussé, mais fort régulier, d'un joli style et d'une exécution habile. Les fleurons offrent le profil caractéristique des grandes fleurs d'émail qui ornent le champ d'un certain nombre de plaques de châsses.

Malgré quelques dégradations et des réparations maladroites, la croix d'Eymoutiers était un des plus jolis objets que l'Hôtel-de-Ville pût montrer à ses visiteurs, un des plus remarquables spécimens de notre orfèvrerie limousine de la meilleure époque.

La croix de l'église du Dorat (Cat. n° 45), d'une forme plus raide et décorée avec moins de profusion peut-être, ne nous semble pas moins digne d'être étudiée et admirée. Elle est d'un type fort différent de la précédente. Sa tige a 0<sup>m</sup>,310 de long et sa grande traverse, 0<sup>m</sup>,139 seulement. Ses extrémités sont sensiblement potencées. Sur la face principale se déroulent des rinceaux, qui ne sont ni moins légers ni moins gracieux que ceux de la croix d'Eymoutiers. Les pierreries, très variées aussi, sont disposées et serties de main de maître. Le reliquaire central a malheureusement été enlevé. La face postérieure, exécutée au repoussé, est peu intéressante et d'un travail assez grossier.

Cette croix présente à son extrémité supérieure un anneau qui permettait de la suspendre.

Au même type de croix-reliquaires appartient celle de l'église des Cars (Haute-Vienne), qui, montée sur un pied d'une époque beaucoup plus moderne, n'a pas moins de 0<sup>m</sup>,520 de haut. Son ornementation est analogue à celle des précédentes et offre une ressemblance frappante avec celle de la croix d'Eymoutiers. La même végétation gracieuse et luxuriante la couvre ; ses rinceaux en filigrane sont chargés de grappes et de fleurs. Sept reliquaires, dont le principal est aussi formé d'un portique aux fines arcades cintrées, surgissent du champ de la face principale, semé de pierreries, d'entailles et de perles. Les feuilles d'argent de la face postérieure appartiennent à deux décorations différentes. La plus ancienne présente un joli rinceau rappelant celui de la croix d'Eymoutiers ; la plus récente consiste en un treillis dont chaque losange porte à son centre une fleur de lis. Au point d'intersection du pal et de chacune des traverses, on remarque un médaillon. Celui du croisillon supérieur, rond, représente Dieu le Père, assis sur un trône et tenant un sceptre terminé par un fleuron. L'autre, dans un encadrement à six lobes qui s'épanouit au milieu d'une

sorte d'étoile ou de fleur, montre la Vierge, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus, et, nouvelle Eve, tendant au Réparateur le fruit qui a causé les maux de l'humanité.

Cette intéressante pièce n'a figuré à l'Exposition que pendant la semaine qui a précédé la fermeture : aussi ne se trouve-t-elle pas comprise au catalogue.

Les croix dont nous venons de parler appartiennent à la seconde moitié du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle. Les suivantes semblent un peu plus anciennes : peut-être même celle d'Obazine remonte-t-elle au <sup>xii</sup><sup>e</sup>.

L'aspect de la croix d'Obazine, Corrèze (Cat. n° 48), n'a rien de la richesse ni de l'élégance qui nous charmaient tout à l'heure. Les feuilles d'argent appliquées sur le bois sont décorées au repoussé. L'ornementation est sèche et sans grâce : un grenetis et des pierrieres en quinconce. Le croisillon supérieur présente une entaille en forme de croix double, exactement semblable à celle qu'on voit sur le livre tenu par la statuette des Billanges. Là était fixé un morceau de la vraie croix. Au croisillon inférieur, une plaque d'argent avec un crucifix estampé constitue la partie la plus intéressante et la plus caractéristique de la pièce, dont le fût a 0<sup>m</sup>,340 et la plus longue traverse 0<sup>m</sup>,158.

Sur la tranche, quelques restes d'inscription donneraient à penser que ce reliquaire a jadis contenu, outre un fragment de la croix du Calvaire, des ossements de plusieurs saints.

Une cinquième croix, celle de l'église de Saint-Priest-Taurion (Cat. n° 46), nous fournit un troisième type de décor, très différent de ceux que nous venons d'étudier. L'objet a, comme les autres, une garniture de cuivre, mais celle-ci est ornée d'une simple gravure au burin : des raies horizontales et des lignes de points alternant ; c'est tout. Quelques intailles et gros cabochons la relèvent. Présentée sur un pied à fond d'émail bleu, couverte de rinceaux et de fleurs, supportée par six guivres sans pattes, et offrant deux nœuds ou pommes dont le décor au burin rappelle celui de la croix, cette pièce n'a pas moins de 0<sup>m</sup>,615 de haut.

Les croix à double traverse étaient encore d'un usage fréquent au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, et il s'en fabriquait à Limoges à cette époque. Témoin celle que l'orfèvre Texandier exécuta en 1622 pour la confrérie du Saint-Sacrement de Saint-Pierre-du-Queyroix.

Nous rattacherons à cette catégorie d'objets, bien qu'il ne lui appartienne pas à proprement parler, l'intéressant crucifix reliquaire (Cat. n° 66) du Moutier-d'Ahuu (Creuse). La croix, haute de 0<sup>m</sup>,403, était ornée de filigranes qui ont malheureusement été fort endommagés. Les branches de cette croix étaient terminées par



quatre médaillons quadrilobés représentant les symboles des évangélistes ; deux seulement subsistent. Le champ de ces médaillons paraît avoir été jadis émaillé. Le Christ, fondu, n'offre pas un grand intérêt. En avant du Crucifix, deux anges présentent à la vénération des fidèles un reliquaire en forme de caisse longue, protégé par un cristal. L'ensemble de la pièce paraît dénoter le **xv<sup>e</sup>** siècle.

Plusieurs pieds émaillés servant de supports à des croix du genre de celles que nous venons de décrire étaient exposés dans la même vitrine. Nous avons déjà parlé de celui qui sert de piédestal au joli reliquaire des Billanges et de celui qui porte la croix de Saint-Priest-Taurion et dont le décor n'est pas sans offrir une certaine analogie avec celui de ce curieux objet. Le plus important de ces supports qui figurât à l'Exposition était celui d'Obazine, qui nous avait été envoyé comme un pied de candélabre (Cat. n° 48). Il a les plus grands rapports avec celui de la statuette des Billanges ; mais ses proportions sont bien plus considérables : il n'a pas, en effet, moins de 0<sup>m</sup>,312 de haut sur 0<sup>m</sup>,185 de diamètre. Au-dessous d'un double collet de cuivre gravé, placé à la naissance de la tige destinée à supporter la croix, une pomme à côtes s'épanouit et forme le couronnement de la partie conique du support, laquelle est ornée de rinceaux, de lacs et d'assez mauvais émaux. Au-dessous du nœud, s'arrondissent les queues de trois animaux fantastiques, sortes de dragons à moustaches et à deux cornes, sans ailes, dont la ligne médiane du dos est ornée de perles d'émail turquoise.

Plus intéressant et bien autrement élégant est le pied de la statuette des Billanges (Cat. n° 24), avec ses trois guivres ailées d'une fine ciselure, son plateau entouré de saillies formées par des têtes de chien, ses rinceaux d'une tournure si aisée et d'un si joli style, son nœud richement décoré, rappelant l'aspect de l'oursin de mer par sa forme et le dessin de son ornementation. L'émail seul des fonds laisse à désirer et ne vaut guère mieux que celui du pied de croix d'Obazine. La pièce n'a pas plus de 0<sup>m</sup>,180 de hauteur.

Ces divers objets appartiennent au **xiii<sup>e</sup>** siècle ; mais le pied des Billanges paraît d'une date un peu plus récente que ceux d'Obazine et de Saint-Priest-Taurion.

## XVI

Les crucifix émaillés, auxquels notre regretté maître, M. Charles de Linas, a consacré de précieux articles, n'étaient point en général des reliquaires. On ne peut douter qu'on n'en ait autrefois fabriqué à Limoges : non seulement le décor de la plupart de ceux qui ont été publiés offre des rapports frappants, ou pour parler plus exactement, une identité complète avec celui de pièces bien connues et dont la provenance ne laisse aucun doute ; mais beaucoup des Christs qui y sont attachés ont, sur un corps simplement dessiné au burin ou peint en émail, la tête en relief, qui est, on l'a vu, l'indice le plus certain de l'origine limousine d'une pièce. Au surplus, un de ces crucifix, appartenant à M. Victor Gay, porte, au-dessus de la tête du Christ, une inscription nous apprenant qu'il est l'œuvre de Jean Garnier, de Limoges : *Johannes Garnerius Lemovicensis me fesis (sic)*. Au commencement du xv<sup>e</sup> siècle, l'orfèvre Pierre Grégoire, de la rue du Clocher, fabrique encore des croix : *Petrus Gregorii qui facit cruces*. (Reg. de la Pitanterie de Saint-Martial, fol. 75, aux Archives de la Haute-Vienne.) Rappelons enfin le dicton populaire : « Crucifix de Limoges », tant de fois cité.

Le plus curieux des objets de ce genre que possédât l'Exposition de 1886 est la propriété de M. Louis Boucay, architecte à Brive. La croix est à pattes potencées (hauteur, 0<sup>m</sup>,200 ; largeur, 0<sup>m</sup>,131) et ornée dans le haut d'un cabochon. Le *titulus* est émaillé d'un beau bleu, ainsi que le support des pieds. Un rinceau au trait décore tout le champ. La tête du Christ, réservée et gravée au burin, n'a pas beaucoup de caractère ; le reste du corps, dont les détails anatomiques et les indications musculaires sont des plus précis, est exprimé en émail d'un ton chair, rappelant les carnations de la plaque des Rois Mages, au Musée de Cluny, et celles du crucifix même de M. Gay. Les linéaments sont tellement ténus et tellement rapprochés qu'au premier abord nous avons cru avoir devant les yeux une pièce cloisonnée (Cat. n° 237). Il paraît cependant résulter d'un examen attentif qu'elle a été tout entière exécutée

au champlevé. Le rinceau gravé qui orne le revers de la croix est original et très différent du type ordinaire. Nous avons retrouvé ce rinceau sur la splendide châsse de Gimel et sur les pieds d'un coffret appartenant à Saint Pierre de Tulle.

Nous avons attribué le crucifix de M. Bonnay au <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle; toutefois, il est visiblement contemporain de celui de Jean Garnier, que M. de Linas croit ne pas remonter au-delà du commencement du <sup>xiii</sup><sup>e</sup>.

Des huit autres crucifix du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle qu'on pouvait étudier à l'Exposition, trois présentaient le corps du Christ simplement dessiné au burin sur le champ de cuivre réservé, avec tête en relief rapportée. C'étaient ceux de M. Durand, percepteur à Limoges, 0<sup>m</sup>,330 sur 0<sup>m</sup>,185 (Cat. n° 36); de M. l'abbé Pau, à La Cascade (Corrèze), 0<sup>m</sup>,430 sur 0<sup>m</sup>,092 (Cat. n° 37), et de M. Alfred Mas, de Brive, 0<sup>m</sup>,439 sur 0<sup>m</sup>,126 (Cat. n° 38).

Le premier est un des plus beaux spécimens de crucifix émaillé que nous connaissons. La gravure au burin a de la finesse et une certaine correction. Le jupon est retenu par une ceinture d'orfèvrerie au milieu de laquelle brillait autrefois une pierre précieuse. Double *titulus*. Une croix bleu turquoise et jaune se détache sur le nimbe, décoré d'un riche dessin. Le champ de la croix est bleu, bordé d'un liseré blanc et turquoise; il est semé de rosaces et de losanges d'émail polychrome : blanc, gris, bleu, vert, jaune, rouge. Derrière le corps du Christ, l'artiste a figuré en vert, avec bordure jaune, l'*arbor crucis*, noueux et tourmenté.

Le crucifix de M. A. Mas (Cat. n° 38) offre plusieurs particularités intéressantes. Ainsi, les pieds du Christ reposent sur une bande d'émail presque gris, à gros points rouges, figurant sans doute des gouttes de sang. Le corps est d'un dessin assez curieux. Sur cette pièce encore le vert joue un rôle important. Nous avons noté ailleurs ce détail.

Sur trois autres crucifix, le personnage du Christ tout entier a été fondu à part et rapporté sur une croix dont le champ offre une ornementation relevée d'émaux. Ces objets avaient été prêtés, savoir : le crucifix n° 39 du Catalogue — 0<sup>m</sup>,210 sur 0<sup>m</sup>,130 — par M. Arthur Parant, à Limoges; celui n° 41 — 0<sup>m</sup>,195 sur 0<sup>m</sup>,130 — par M. Durand, à Limoges; celui n° 42 — 0<sup>m</sup>,192 sur 0<sup>m</sup>,115 — par M<sup>me</sup> veuve Auguste du Boys, à Limoges. Nous ne pouvons entrer dans la description de chacun de ces spécimens

en particulier. Notons seulement que le Christ du n° 42 est couronné.

On peut rapprocher des morceaux qui précèdent un crucifix de 0<sup>m</sup>,315 sur 0<sup>m</sup>,172, appartenant au Musée national Adrien Dubouché, et compris au Catalogue sous le n° 43. Le Christ, couronné comme celui du n° 42, avec lequel il n'est pas sans offrir du reste quelque analogie, a des yeux ornés de perles d'émail, comme presque tous les Christs en relief qu'il nous a été donné d'examiner. La croix, dont les bras sont terminés par des fleurons, est décorée de personnages gravés. Au sommet, un ange ailé tient à la main un croissant; la Vierge et saint Jean sont représentés à l'extrémité des bras. Au pied de l'arbre de vie se tient saint Pierre avec ses clés. Beaucoup de croix émaillées offrent un décor semblable. Souvent les sujets sont exécutés en émail sur des médaillons rapportés. M. l'abbé Texier avait réuni beaucoup de fragments de rapport, provenant de pièces du même genre. Son frère a eu l'obligeance de nous en confier un certain nombre que, dans les derniers jours de l'Exposition, les visiteurs ont pu voir figurer derrière les vitrines de la section rétrospective. Parmi ces morceaux, que nous regrettons de n'avoir pu énumérer au Catalogue, on remarquait tout particulièrement les attributs des évangélistes, en émaux champlevés d'une belle qualité et d'une couleur magnifique, provenant d'une même croix.

Précisément, au dos de la croix n° 43, sont gravés ces attributs; ils entourent Jésus-Christ dans sa gloire, bénissant. On les trouve sur un grand nombre de crucifix émaillés, placés tantôt sur la face principale, tantôt au revers.

Un crucifix appartenant à M. l'abbé Junyien, à Champnétery, Haute-Vienne (Cat. n° 88), doit être rapproché de celui du Musée, bien qu'il soit d'une époque beaucoup moins ancienne. Le personnage est fondu et rapporté; la croix, fleuronée, fort belle, longue de 0<sup>m</sup>,533 sur une largeur de 0<sup>m</sup>,445, recouverte de feuilles de cuivre estampé, est décorée de rinceaux; ses bras offraient, à chacune de leurs extrémités, un médaillon quadrilobé qui a disparu. Un cinquième médaillon, fixé derrière la tête et demeuré en place, représente la flagellation.

De tous les Christs que nous avons pu réunir, le plus remarquable au point de vue artistique était celui de M<sup>me</sup> veuve Fayette, de Limoges (0<sup>m</sup>,249 de hauteur). Les jambes sont grêles et difformes, mais le reste du corps est d'un modelé intéressant et l'œuvre a de l'originalité et un véritable caractère. La figure

surtout mérite d'être remarquée (Cat. n° 40). Pourquoi faut-il que ce morceau, d'une valeur exceptionnelle, ait été enlevé de la croix préparée par l'artiste lui-même pour le recevoir et soit maintenant appliqué sur une plaque de cuivre sans aucun style et sans aucun intérêt.

## XVII

Il n'entre dans le cadre de cette étude ni de décrire les pièces d'orfèvrerie religieuse modernes, en petit nombre du reste, qui figuraient à l'Exposition de Limoges, ni de parler de l'orfèvrerie civile et des bijoux. Mais, même dans le cadre de cette notice, nous avons omis, aux chapitres précédents, quelques pièces que nous ne saurions passer complètement sous silence.

C'est d'abord le joli panneau cintré appartenant à M. Astaix (Cat. n° 32) et supportant la statuette en cuivre guilloché, de plein relief, de saint Jacques, apôtre. Cette statuette, avec son nimbe rapporté, a 0<sup>m</sup>,287 de hauteur. Le saint est représenté assis, relevant de la main droite sa longue robe, tenant de la gauche un livre orné de perles d'émail noir et bleu turquoise. Ses pieds reposent sur un coussin. Le large galon qui borde la partie supérieure de son vêtement est enrichi de gouttes d'émail.

Derrière ce personnage passent deux bandes d'émail vert turquoise. Nous avons déjà relevé ce détail, assez commun sur les pièces de fabrication limousine. La bande d'en bas figure ici la partie supérieure du siège, dont les autres détails sont indiqués au trait sur le métal réservé ; l'autre bande traverse le panneau à la hauteur des épaules de la statuette et porte l'inscription : S. IACOB' en lettres gothiques. Le champ est orné de rinceaux et de belles fleurs polychrômes, du même type que celles de la châsse de Banise, de la face postérieure de la croix d'Eymoutiers, etc., etc.

Ce précieux fragment a fait partie d'une pièce importante : d'un devant d'autel, d'un rétable ou d'une grande châsse. Il y a quelque raison de croire qu'il provient de l'église de Grandmont, comme les autres fragments identiques conservés dans plusieurs

musées ou collections particulières : le saint Mathieu du Louvre, un article de la collection Basilewski, etc.

La gracieuse Vierge assise (hauteur 0<sup>m</sup>,173), de M. Durand, percepteur à Limoges, a été un des morceaux les plus admirés de l'Exposition. On nous assure qu'elle a quitté notre ville depuis peu de semaines. Il faudrait le regretter, car nous avons peu d'œuvres aussi charmantes et d'une aussi bonne exécution. Coiffée d'une couronne, recouverte d'une sorte de mante, cette statuette, de cuivre doré, dont le bras levé soutenait autrefois soit l'Enfant Jésus, soit un sceptre ou plutôt une fleur, porte sur ses genoux une sorte de coquille sans couvercle, mais avec des traces de charnières. Nous nous demandions si cette capsule avait autrefois servi de bénitier, de porte-encens ou de réserve d'hosties. Une pièce de la collection Spitzer, offrant avec la statuette de M. Durand la plus entière analogie, fournit la réponse à cette question. La capsule de celle-là a gardé son couvercle, lequel est surmonté d'une colombe. Il y a donc lieu de penser que cette statuette a servi de custode. La Vierge de M. Spitzer tient l'Enfant Jésus.

La statuette est assise sur un siège dont la partie postérieure, arrondie et surmontée d'une balustrade à jour, présente sous une triple arcade romane trois personnages, anges et saints, gravés au burin.

Pas plus ancienne peut-être, mais d'un aspect autrement barbare et d'une exécution des plus grossières, la Vierge de l'église de Breuilh-au-Fâ (Haute-Vienne) faisait ressortir l'élégance et la grâce de la statuette dont nous venons de parler. Haute de 0<sup>m</sup>,468, composée de feuilles de cuivre repoussé recouvrant une âme en bois, cette statue est représentée assise, avec de longs cheveux, un voile et un large manteau. La couronne qui ceignait sa tête a disparu. Elle porte, assis sur son genou, un Enfant Jésus couronné, bénissant de la main droite et tenant de la main gauche un livre. Malgré le peu d'élégance de l'œuvre et la difformité de quelques détails, les plis des vêtements sont disposés avec soin, on pourrait même dire avec une véritable recherche. En somme, œuvre lourde et gauche, travail d'ouvrier plutôt que d'artiste.

Œuvre d'art, au contraire, le calice de l'Hôpital de Limoges : chef-d'œuvre de l'art le plus fin, le plus pur, le plus délicat. Les beaux calices de la Renaissance ne sont pas rares dans nos musées et nos collections particulières. Mais celui-là peut être compté parmi les plus beaux (Cat. n° 87).

Cette pièce en vermeil (hauteur 0<sup>m</sup>,240, diamètre du pied 0<sup>m</sup>,177) est formée d'une coupe large et basse, de forme ancienne, dont la partie inférieure est ornée d'un pointillé et de rayons

droits et flamboyants alternant, exécutés au repoussé : elle repose sur une tige dont le pied offre le même décor, et ce pied, qui se termine par une base à huit lobes, entourée d'une légère guirlande ciselée, se compose, dans sa partie supérieure, d'une sorte d'enceinte à six pans, crénelée et soutenue de contreforts ; sur chaque face s'épanouit, au centre d'un fenestrage de style flamboyant, la rose, fleur de la Passion, encadrée dans un cœur. Le nœud est décoré à son pourtour de huit petits médaillons représentant les figures d'autant d'apôtres en émaux peints d'une grande finesse, exécutés sur argent. Ces peintures ont une très réelle valeur d'art et témoignent de la grande habileté technique de l'artiste. Sur la partie plate du pied, un charmant écusson d'émail porte les armes des Poylevé : *d'azur au chevron d'or, à trois têtes de carnation*. Autour de l'écu, la devise : *vir imago Dei*. Sur le lobe opposé, deux petites scènes en relief : le Calvaire et la Mise au tombeau. De chaque côté, un poinçon portant les lettres P. I. (surmontées d'une fleur de lis) et L. D.

Sous le pied, on lit cette inscription : *IEHAN POYLLEVE, CURÉ DE SAINT-GENCE 1555*, qui a sans doute donné lieu à la tradition qui attribue cette œuvre à un Poylevé. Nous ne connaissons rien qui justifie cette attribution, et elle nous semble d'autant moins fondée que le calice en question paraît antérieur d'un quart de siècle environ à 1555, et que, par conséquent, Jean Poylevé n'en aurait pas été le premier possesseur. Aucune œuvre connue des Poylevé, émailleurs, n'a au surplus la finesse et la correction des émaux dont le nœud est décoré.

Le calice de l'Hôpital de Limoges a des rapports frappants avec le calice n° 176 de la collection Basilewski. On retrouve dans ce dernier les rayons droits et ondoyants, alternant, de la partie inférieure de la coupe et du pied, les fenestrages et les contreforts du haut de la base, enfin le nœud avec les huit boutons saillants ornés de médaillons. Ce dernier calice porte le poinçon L. M. (avec une fleur de lis).

Nous ne pousserons pas plus loin cette énumération. Ce que nous avons dit suffit à établir l'importance de l'Exposition de Limoges, et à donner une idée de la valeur en même temps que de la variété des documents qu'y pouvait recueillir le visiteur attentif : archéologue, artiste ou simple amateur. Nous avons cherché à résumer et à coordonner dans notre étude ces précieuses indications, pour ce qui concerne l'orfèvrerie, et surtout l'orfèvrerie émaillée. Cette tâche nous était pour ainsi dire imposée par les fonctions dont les promoteurs de l'Exposition et la muni-

cipalité nous avaient fait l'honneur, très inattendu, de nous charger : les fonctions n'étaient point une sinécure, nos collègues peuvent en témoigner, et tout en appréciant l'honneur comme il le méritait, nous le trouvions souvent un peu lourd. Toutefois, nous n'avons rien négligé pour nous acquitter le moins mal possible d'une mission aussi périlleuse, essayant de suppléer par la bonne volonté et le zèle à la science et à l'autorité qui nous manquaient, secondé du reste par des collaborateurs dont le dévouement et l'entrain ont été au-dessus de tout éloge. — De même, dans cette notice sur une des principales sous-sections de notre Exposition rétrospective, nous sommes-nous efforcé de ne pas rester trop au-dessous de notre tâche et de notre sujet. Nous avons fait de notre mieux pour dresser en quelque sorte le bilan de cette Exposition en ce qui a trait à une classe importante d'œuvres d'art. Mais nous nous rendons compte des lacunes et des défauts de notre travail, et on nous permettra de terminer cette notice en exprimant le regret sincère qu'un homme plus instruit et plus compétent n'en ait pas été chargé. C'eût été profit pour tout le monde : nos lecteurs y eussent gagné ; la science archéologique se fût enrichie d'observations plus nombreuses, plus complètes, plus savantes ; enfin un témoignage plus éloquent et plus précieux eût été rendu à l'art limousin et à nos artistes d'autrefois.

Louis GUIBERT.





## L'ŒUVRE DE LIMOGES

---

Au moyen-âge, la ville de Limoges a été le centre principal de fabrication de l'orfèvrerie émaillée. Ce qui le prouve, c'est que ce genre d'orfèvrerie a été appelé par excellence l'*Œuvre de Limoges*. Et on l'a appelé de la sorte, disent les savants, parce qu'*il n'y a pas de lieu au monde* où l'on ait exécuté autant d'œuvres d'orfèvrerie, ni où on les ait exécutées aussi artistement qu'à *Limoges* (1). Dans les chartes anciennes, dans les inventaires des trésors des églises, on appelle les objets d'orfèvrerie émaillée : *œuvre de Limoges, travail de Limoges, opus Limogix, opus Lemoicensis, labor Limogiæ*, etc.

De nos jours, quelques archéologues ont prétendu que les émailleurs allemands des provinces rhénanes l'emportaient sur ceux de Limoges, et avaient même expédié en Limousin quelques-unes de leurs œuvres d'art. Mais quel besoin avaient les habitants de notre province d'aller chercher au loin ce qu'ils avaient auprès ? Et puis, quelle est la ville des bords du Rhin qui ait été un centre de fabrication aussi considérable, aussi renommé que Limoges, qui ait exporté ses produits non-seulement dans les diverses provinces de France, mais en Angleterre et jusqu'aux extrémités de l'Italie ? Quelle est la ville des provinces rhénanes qui ait donné son nom à une œuvre quelconque d'orfèvrerie émaillée ? On n'a jamais dit *œuvre de Cologne*, mais on a dit *œuvre de Limoges, travail de Limoges*.

« Ce dont tous les archéologues conviennent, dit M. le comte de Vieil-Castel, c'est que, à la fin du xii<sup>e</sup> siècle, les fabriques de Limoges prirent un énorme développement, et qu'elles obtinrent une si immense renommée par leurs émaux sur cuivre qu'elles éclipsèrent celle de l'Allemagne, dont le souvenir s'éteignit à tel

(1) *Dictionnaire de Trévoux*, art. *Limoges*.

point en France que leurs productions, il y a peu d'années encore, passaient pour provenir de Limoges (1). »

« La gloire de Limoges, dit encore le même savant, c'est d'avoir vaincu, sur le terrain de l'art industriel, une cité aussi riche et aussi éclairée que Cologne ; c'est d'avoir conquis, contre de dignes rivaux, une réputation réellement universelle (2). »

A quelle époque a-t-on commencé à appeler l'orfèvrerie émaillée *œuvre de Limoges* ? et pendant combien de siècles cette dénomination a-t-elle subsisté et est-elle restée en usage ? L'étude de ces deux questions peut jeter un certain jour sur l'histoire de l'orfèvrerie et de l'émaillerie. Eh bien ! nous allons montrer, par des documents à date certaine, que depuis le *xii<sup>e</sup>* siècle au moins jusqu'au *xvi<sup>e</sup>*, c'est-à-dire pendant quatre siècles, on a donné le nom d'*œuvre de Limoges* à l'orfèvrerie émaillée ; et cela suffit, croyons-nous, pour prouver que Limoges a été, au moyen-âge, le centre principal de fabrication de cette industrie artistique.

#### ARTICLE I<sup>er</sup> (*xii<sup>e</sup>* siècle).

(1165-1169).

Dès le milieu du *xii<sup>e</sup>* siècle, on appelait « œuvre de Limoges » les ouvrages en cuivre émaillé. En effet, sous le règne de Louis VII, dit *le Jeune*, et sous l'épiscopat de saint Thomas Becket, c'est-à-dire entre les années 1165 et 1169, un religieux nommé Jean, écrivait à Richard de Saint-Victor, à Paris, que, en quittant son monastère, avec la permission de son supérieur, pour accompagner l'archevêque de Cantorbéry, il avait été obligé, par grande nécessité, d'emprunter à un de ses amis dix sous « angevins ». « Je lui ai promis, ajoutait-il, que je les lui rendrais par vos mains. C'est pourquoi je vous prie de les consigner au porteur de ces présentes. Et pour garantie de ma parole, je vous rappelle que je vous ai montré dans l'infirmerie de votre monastère une couverture d'évangélaire de l'*œuvre de Limoges*, que je voulais envoyer à l'abbaye de Witgham » (Wingham) (3).

(1) *Bulletin de la Société archéologique du Limousin*, t. XIII, p. 205.

(2) *Id.*, *ibid.*

(3) Venerabili domino et amico suo R. priori Sancti-Victorini Parisiensis, suus Joannes eamdem quam sibi desiderat salutem. Quoniam, accepta licentia, exivi de ecclesia sancti Satyri, ut irem cum domino Cantuariensi archiepiscopo, quidam amicus noster, pro magna necessitate, commodavit mihi decem solidos Andegavenses. Cui promisi quod per manus vestras ei redderem. Ideo precor ut lateri præsentium eos consignes, et hoc

(1185-1214).

Parmi les dons de Gilbert de Glanville, évêque de Rochester à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, on cite : *des coffres de Limoges* (1).

Le prieur Hélie donna aussi à la cathédrale de Rochester « *bacinos de Limoges, qui sunt cotidiè ad majus altare* » (2).

(1197).

Dans une charte de 1197, qui mentionne des dons faits à l'église de Sainte-Marguerite-de-Veglia, dans la terre de Labour, au royaume de Naples, on lit ces mots : Deux tables de cuivre doré, *du travail de Limoges : duas tabulas æneus superauratas de labore Limogiz* (3).

Ainsi, au XII<sup>e</sup> siècle, en Angleterre et en Italie comme en France, on appelait *œuvre de Limoges, travail de Limoges*, les objets d'orfèvrerie émaillée.

Mais quel est le sens de ce mot *tabula*?

(a) Il signifie d'abord, comme dans l'article précédent, *couverture de livre, d'évangélaire* : *Tabula ad evangelia, tabulas argenteas quæ factæ sunt ad textum Evangelii (Udalric), id est, quibus liber evangeliorum tegitur* (4).

(b) Il signifie ensuite *plaque émaillée*, sur laquelle figurent des images des saints, comme dans le texte suivant de Bernard Itier : « An. 1211 : *tabula S. Valeriz et Suzannæ facta* » (5).

(c) Il signifie enfin diptyque ou triptyque, orné de reliques des saints, qui se ferme et s'ouvre comme un livre.

« *Tabula, inter vasa ecclesiastica, sanctorum reliquiis sæpius ornata* » (6).

*Inventorium Ecclesiz Noviom.*, ms. au. 1419 : « *Item quædam tabula argentea deaurata, sedens super tabulamentum* (entablement)

vobis signum, quod ostendi vobis in infirmario tabulas texti de opere Lemovicino, quos mittere volebam abbatiæ de Witgam. Et vos mihi respondistis, quod magister Andreas non in tantum respexerat obedientiam, et locum suum de sancto Paulo. (DUCHESNE, *Histor. Franc.*, t. IV, p. 746, epist. LXIX). — *Histoire littér.*, t. IX, p. 323.

(1) *Reg. Roff.*, 121, ap. DE LABORDE, *Glossaire*, p. 282.

(2) DE LABORDE, *Ibid.* — Albert WAY, *Archeological Journal*, t. II, p. 167.

(3) UGHELLI, *Italia sacra*, t. VII, p. 1274. — Ap. DU CANGE, *Limogia*.

(4) DU CANGE, *Glossarium*, au mot *tabula*, § 14.

(5) DUPLÈS-AGIER, *Chroniques de Saint-Martial*, p. 82.

(6) DU CANGE, *Glossarium*, au mot *tabula*, § 14.

*esmailatum, in qua tabula sunt plures reliquiæ, clauditurque et aperitur* » (1).

A Sainte-Croix-de-Poitiers, deux diptyques ainsi désignés dans l'inventaire du 11 septembre 1420 : *Tabulæ sancti Elegii* (2).

## ART. II (XIII<sup>e</sup> siècle).

(1215).

En parcourant la Vie du pape Innocent III, écrite peu après la mort de ce pape, au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle, nous avons lu qu'il donna à l'église des saints Serge et Bacchus, entre autres choses, « *basilicam de factura Lemovica* (3), à savoir une châsse ou un reliquaire en forme de basilique, *de façon limousine*, c'est-à-dire du travail de Limoges.

Bréquigny, qui a publié cette vie d'Innocent III, donne sur ce passage la curieuse note suivante :

« Que signifient ces paroles ? il ne nous est pas facile de l'expliquer. Sans doute le mot *basilique* doit être pris ici dans le sens de châsse d'argent ou d'or, ayant la forme d'une basilique ou d'une petite chapelle. Mais que veulent dire ces mots *de façon limousine* ? Nous avouons sur ce point notre ignorance. Est-ce que dans ce siècle les orfèvres de Limoges étaient devenus célèbres ? Pressés d'avancer, nous n'avons pas le loisir d'approfondir cette question (4). »

Voilà où en était la science archéologique à la fin du siècle dernier.

(1218).

Le testament de Pierre de Nemours, évêque de Paris, daté de 1218, porte que ce prélat donna des coffres de Limoges (*coffros Lemovicenses*) à l'église de La Chapelle-en-Brie (5).

(1) DU CANGE, *Glossarium*, au mot *tabulamentum*.

(2) M. REDET, *Bulletin du comité des arts*, t. II, p. 501.

(3) *Patrolog.*, t. CCXIV, col. ccvii.

(4) *Basilicam de factura Lemovica*, sic in codice Vallicano (ita quoque cod. Mai). Quid autem hæc sibi velint exponere, non adeo facile nobis est. Certe vox basilica hic accipienda videtur eodem sensu quo capsula argentea vel aurea, quæ basilicæ vel ædiculæ formam tulerit. Verum, quid sit de *factura Lemovica*, juxta ignorantes, scire nos fatemur. Num eo sæculo fama vigeant Lemovicenses aurifices ? Hoc quidem nobis alio properantibus investigare non libet (*Ibid*).

(5) *Gallia Christiana vetus*, t. I, p. 442. — *Gallia Christiana nova*, t. VII, *Instrum.*, col. 90. — DU CANGE, *Glossaire* : *coffrum*.

Par *coffres de Limoges*, il faut entendre ces bahuts ou reliquaires en forme de coffre ou d'église.

(1220).

Dans le *Livre de visite* de Guillaume, doyen de Salisbury, en 1220, est mentionnée une *croix processionnelle de l'œuvre de Limoges* (*crux processionalis de opere Lemovicensi*), trouvée à Wokingham, Berkshire.

Dans l'église de Kurst, même comté, est inventoriée une *pyxide suspendue sur l'autel avec l'Eucharistie, de l'œuvre de Limoges* (*pixis pendens super altare cum Eucharistia, de opere Lemovicensi*) (1).

La pyxide était, comme on sait, un ciboire renfermant l'Eucharistie, quelquefois en forme de tour ou de colombe, et que l'on tenait suspendue sur l'autel.

(1230).

Guillaume de Bleys, évêque de Worcester, dans ses règlements datés de 1230 sur les vases et ornements qui devaient être employés au service des églises paroissiales, ordonne que les saintes hosties soient renfermées dans un ciboire, soit d'argent, soit d'ivoire, soit d'œuvre de Limoges : « *Hostiæ consecratæ in pyxide munda et honesta reponantur* (Cap. I). *Dux pyxides, una argentea, vel eburnea, vel de opere Lemonitico* (sic), *vel alia idonea, in qua hostiæ reserventur* (2).

(1231).

Catel, dans ses *Mémoires de l'histoire du Languedoc*, et dans l'état des ornements laissés par Foulques, évêque de Toulouse, mort en 1231, fait mention de *deux bassins qui sont de l'œuvre de Limoges* (*duo bacini qui sunt de opere Lemovitico*) (3).

(1240).

Walter de Cantilupe, évêque de Wigorn, dans le synode tenu l'an 1240, fit un règlement relatif au mobilier des églises. On lit au chapitre 1<sup>er</sup> : « Deux pyxides, l'une d'argent ou

(1) DUGDALE, *Monastic. Anglic.*, t. III, lib. III.

(2) Cap. II. Constit. Willielmi de Bleys, anno Chr. 1230. Ap. WILKINS, *Concil. Mag. Brit.*, t. I, p. 623. — DE LABORDE, *Glossaire*, p. 282.

(3) *Mémoires de l'Histoire du Languedoc*, p. 904.

d'ivoire, ou de l'œuvre de Limoges, dans laquelle on conserve les hosties ». *Dux pyxides, una argentea, vel eburnea, vcl de opere Lemovicino, in qua hostiæ conserventur* (1).

On lit dans le *Monasticum Anglicanum*, t. III, p. 340 : Deux chandeliers de cuivre de l'œuvre de Limoges : *Duo candelabra cuprea de opere Lemovicensi*.

P. 313 : Deux coffres rouges de l'œuvre de Limoges : *Duo coffræ rubecæ de opere Lemovicensi*.

P. 334 : Une croix de l'œuvre de Limoges : *Una crux de opere Limoceno* (2).

(1258).

Le chanoine Pierre de Ango, neveu de Geoffroy (*Gulfredus*), évêque d'Amiens, qui vivait en 1258, donna à l'église d'Amiens « deux bassins de l'œuvre de Limoges ». (*Dedit Ecclesiæ Ambianensi duo pelves de opere Lemovicensi* (3).

(1260).

Dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale intitulé *Proverbes*, et qui porte le numéro 1830, on lit ces mots : *Crycefix* (crucifix) de Limoges. — *Coffri cuprei Lemovicenses* (4).

(1298).

Parmi les châsses de Saint-Paul de Londres, en 1298, sont énumérés : « Deux coffres rouges de l'œuvre de Limoges ». *Duo coffræ rubecæ de opere Lemovicensi, quas dedit Fulco episcopus, stantes super altare*.

Pareillement « deux chandeliers de cuivre de l'œuvre de Limoges ». *Duo candelabra cuprea de opere Lemovicensi*, et « une croix de l'œuvre de Limoges ». *Una crux de opere Lemovicensi* (5).

(1) *Constit. Walteri de Cantilupo, Wigornensis episcopi, anno 1240.* Ap. DU CANGE, *Glossarium*, edit. Bened., art. *Limogia*. — DE LABORDE, *Glossaire*, p. 282.

(2) Ap. DU CANGE, *Glossarium*, art. *Limogia*.

(3) *Ibid.*, art. *Ventilabrum*. — DE LABORDE, *Glossaire*, p. 282.

(4) MONTEIL, *Histoire des Français*, t. IV, p. 441. — DE LABORDE, *Glossaire*, p. 282.

(5) DUGDALE, *Monasticum Anglic.*, t. III, lib. III. — DE LABORDE, *Glossaire*, p. 282. — TEXIER, *Dictionnaire d'orfèverie*, col. 1444.

Faut-il citer ici quelques œuvres remarquables exécutées par nos orfèvres limousins dans le cours du XIII<sup>e</sup> siècle?

L'orfèvre Jean Chatelas fit un tombeau en métal précieux, orné d'émaux et de pierreries, pour Thibaud, comte de Champagne. Le jour de l'octave de saint Luc (25 octobre 1267), Guy, prieur de Grandmont, écrivit à Thibaud, roi de Navarre et comte de Champagne et de Brie, pour le prier de payer à Jean Chatelas, bourgeois de Limoges, le tombeau qu'il avait fait faire pour le roi son père, et de composer amiablement avec lui pour faire transporter ce tombeau où ce prince le jugerait convenable (1).

Vers la même époque (1267), maître Jean de Limoges ou Limousin (*Joannes Lemovicensis*), fut chargé d'exécuter la tombe en cuivre émaillé de Walter Merton, évêque de Rochester. M. Albert Way a publié un texte curieux, extrait de la bibliothèque d'Antoine Wood, où l'on trouve relaté le détail des dépenses faites à l'occasion de ce monument. Les exécuteurs testamentaires de Walter Merton comptent 40 livres 5 sols 6 deniers à maître Jean de Limoges pour la tombe dudit évêque de Rochester, à savoir pour la façon et le charroi de Limoges à Rochester; de plus 40 sols 8 deniers à un des exécuteurs qui s'est rendu à Limoges pour ordonner et surveiller l'exécution de la dite tombe, et 40 sols 8 deniers à un garçon qui a fait le voyage de Limoges pour chercher le tombeau exécuté et pour le conduire, en compagnie dudit maître Jean, jusqu'à Rochester (2).

M. Albert Way a supposé avec raison que la tombe avec effigie de Guillaume de Valence, comte de Pembroke († 1296), tombe qui est conservée à l'abbaye de Westminster, était aussi l'œuvre de Jean de Limoges (3).

D'autres produits de l'art limousin au XIII<sup>e</sup> siècle, qu'a signalés récemment M. Louis Guibert, ce sont les tombes en cuivre doré

(1) MARTENNE, *Thesaurus novus Anecd.*, t. I, col. 1124.

(2) Computant (executores testamenti) XL l. v s. vi den. liberatos magistro Johanni Lemovicensi pro tumba dicti episcopi Roffensis; scilicet pro constructione et carriagio de Limoges ad Roffam; et XL s. viii den. cuidam executori apud Lymoges ad ordinandum et providendum constructionem dicte tumbæ; et x s. viii den. cuidam garcioni eunti apud Lymoges querenti dictam tumbam constructam et ducenti eam cum dicto magistro Joanne usque Roffam. (THORPE, *Custum. Roff.*, 193. — A. WAY, *The Archeological journal*, t. II, p. 174).

(3) TEXIER, *Dictionnaire d'Orfèvrerie*, col. 1059. — MAURICE ARDANT, *Emailleurs et Émaillerie de Limoges*, 1855, p. 83. — Abbé BOURASSÉ, *Dictionnaire d'Archéologie sacrée*, 1851, t. I, col. 1254, article *email*.

et ornées d'effigies de Jean de Brienne († 1294), petit-fils du roi de Jérusalem, et de sa mère, qui se trouvaient dans l'église de Foucarmont en Normandie. De son vivant, Jean de Brienne les avait *marchandées* et fait exécuter à Limoges (1).

Citons enfin la tombe en cuivre émaillée de Blanche, duchesse de Bretagne, épouse de Jean I<sup>er</sup> le Roux et mère de Jean II, morte le 5 août 1183 et inhumée à l'abbaye de Notre-Dame-de-la-Joie (*Gaudii*), qu'elle avait fondée près d'Heurebont, dans le Morbihan. Dom Maurice, dans son *Histoire de Bretagne* (2), cite en abrégé les quittances données aux exécuteurs testamentaires du duc de Bretagne Jean II (qui régna de 1286 à 1305). On y lit : Guillaume le Borgne, chevalier (3), donne quittance de 450 livres pour la façon de la sépulture de madame Blanche, duchesse de Bretagne, que le duc avait commandé être fait à Limoges. Voici le texte précis de ce document copié par M. le baron de Wismes dans les archives de la préfecture de Nantes : « *Nous Guillme le Borgne, chevallier, avons... receu des exequutors de... Jehan jadis duc de Bretagne... quatre cenx et cinquante livres pour la feçon de la tombe et de la sepulture de nostre chere dame (dont Deux ayt larme) ma dame Blanche sa mère, jadis duchesse de Bretagne, que le duc aveyt ordonné de fé à Limoges au temps qu'il viveyt.... temoynt nostre seaul le... l'an de grace mil treys cenx [six]* (4).

### ARTICLE III (xiv<sup>e</sup> siècle).

(1313)

Dans l'*Inventaire des ornements de la Chapelle de Joigny*, de l'an 1313, on lit : « Deuz croiz de Limoiges, un vassel de Limoiges, un vassel à meitre ancens de Limoiges, deus grans chandeliers et ung petit de Limoiges, ung ancensier de Limoiges (5).

(1317)

On lit dans un vieux registre de la Chambre des Comptes de Paris : « *Item. l'an 1317, en ii. jour de juillet envoya M. Hugues*

(1) *Recueil des Historiens de France*, t. XXIII, p. 444. — LOUIS GUIBERT, *Bulletin de la Société archéologique*, t. XXVII, p. 496.

(2) *Histoire de Bretagne*, t. I, *Preuves*, col. 1205.

(3) L'abbé Texier, par distraction, a fait un émailleur de ce Guillaume le Borgne. (*Dictionnaire d'Orfèrerie*, col. 1144.)

(4) Extrait d'une lettre de M. le baron de Wismes.

(5) Cet inventaire a été publié par MM. Quantin et Tardif dans les *Annales archéologiques*, t. VII, p. 83. — DE LABORDE, *Glossaire*, p. 283.



d'Angeron au Roi par Guiart de Pontoise un chanfrain (1) doré à testes de liépars de l'œuvre de Limoges à deux crêtes, du commandement le Roi pour envoi au Roi d'Arménie (2) ».

On voit par ce passage que « les produits de l'émaillerie limousine allaient en Asie, non loin de Constantinople, rivaliser avec ceux des ouvriers byzantins (3). »

(1327)

Un article du testament de Guillaume de Haric, daté de 1327, est ainsi conçu : « *Item*, je lais huit cent livres pour faire deux tombes hautes et levées de l'œuvre de Limoges : l'une pour moy et l'autre pour Blanche d'Avaugor, ma chere compaigne (4). »

(1382)

On lit dans un Inventaire de l'église Sainte-Anne de Douay, de l'an 1382 : « *Deux fiertes de Limoges* (5) ».

(1397)

M. Monteil, dans son *Histoire des Français*, cite cet article d'un compte du collège de Fortet, année 1397 : « *Item quinque candellabra de cupreo de opere Lemovicense* (sic)... » *Item una patella ferrea de Limogiis* (6).

Dans le xiv<sup>e</sup> siècle, comme dans le xiii<sup>e</sup>, les orfèvres limousins continuèrent à faire des tombes en cuivre émaillé ; citons en particulier :

1<sup>o</sup> Le tombeau du cardinal Pierre de La Chapelle, mort le 16 mai 1312. Cette tombe, dont Beaumesnil a fait une description détaillée (7), se voyait au siècle dernier dans l'église de La Cha-

(1) Pièce de fer qui couvrait le devant de la tête d'un cheval armé.

(2) *Vetus schedula ex Camera Comput. Parisiens.* (Du CANGE, *Glossarium*, art. *Limogia*).

(3) MAURICE ARDANT, *Emaillleurs et émaillerie de Limoges*, 1855, p. 86.

(4) Testam. Guill. de Haric, an 1327, ex reg. 63 Chartoph. reg. ch. 229. (D. CARPENTIER, *Supplément au Glossaire de Du Cange*, 1766, t. II, art. *Limogia*).

(5) Ap. DE LABORDE, *Glossaire*, p. 283.

(6) MONTEIL, *Histoire des Français*, t. IV, p. 440, note 152.

(7) Cette description a été publiée par l'abbé Texier. (*Bulletin de la Société archéologique du Limousin*, t. I, p. 42 ; — *Dictionnaire d'Orfèvrerie*, col. 1061).

pelle-Taillefer, près de Guéret. Elle était l'œuvre des deux frères Jean et Pierre Limousin. Ce Jean Limousin était probablement le même que ce *Joannes Lemovicensis* qui, en 1296, avait fait le voyage de Rochester pour présider à la pose du tombeau de Walter Merton, évêque de cette ville ; il n'était pas seulement orfèvre-émailleur, mais encore versificateur, car c'est lui qui avait composé la longue épitaphe en vers léonins (1) qu'on lisait sur la tombe du cardinal Pierre de La Chapelle, comme on le voit par le dernier vers de cette épitaphe : « *Hæc laus in tumulo provenit à figulo*. Cet éloge écrit sur le tombeau a été composé par l'émailleur. »

2° La tombe en cuivre émaillé du cardinal Hugues Roger qu'on voyait, avant la Révolution, dans l'église de Saint-Germain-les-Belles, et dont M. René Fage a publié l'intéressante description (2) trouvée dans les *Armoires* de Baluze (t. XXI, p. 48).

#### ARTICLE IV (xv<sup>e</sup> siècle).

Le xv<sup>e</sup> siècle nous fournit encore d'autres documents relatifs à l'œuvre de Limoges.

(1410-1413)

Dans un inventaire des meubles et bijoux de la cathédrale de Châlons fait en 1410 et 1413 (3), on lit ce qui suit :

« Art. 24 : Une châsse de bois couverte de cuivre en œuvre de Limoges : *Una capsula ligneu cooperta de cupro operato Lemovicino* (4).

» Art. 26 : *Item*, une paix (*instrument de paix*) en bois, couverte à sa partie antérieure de cuivre, et travaillée en œuvre de Limoges, et couverte sur les côtés d'une feuille d'argent blanc, sur laquelle sont les images du Crucifix, de la bienheureuse Marie et de saint Jean, dorées et non en relief.

» *Item*, *pax lignea*, à *parte anteriori cooperta cupro, et operata de opere Lemovicino, et in lateribus folio argenteo albo, in qua sunt ymagines Crucifixi, beate Marie, et sancti Johannis deaurate et non elevate* (5).

(1) Nous avons publié et rectifié cette épitaphe dans la *Biographie des hommes illustres du Limousin*, p. 123, et dans la *Semaine religieuse de Limoges*, année 1866, pp. 265, 291.

(2) *Le tombeau du cardinal de Tulle à Saint-Germain-les-Belles*, par René Fage. — *Limoges, Ducourtieux*, 1885.

(3) Cet inventaire, adressé au ministère par M. Pélicier, correspondant à Châlons, a été publié par M. Darcel dans le *Bulletin Archéologique*, 1886, n° 2, pp. 147, 188.

(4) *Bulletin Archéologique, ibid.*, p. 150.

(5) *Bulletin Archéologique, ibid.*, p. 150.

» Art. 41 : Un petit coffret carré, niellé et travaillé en œuvre de Limoges en dehors, avec une serrure d'argent et une clef d'argent : *Unum scrinium parvum quadratum, nigellatum et operatum de opere Lemovicino foris, cum serra argentea, et est clavis argentea* (1). »

« Si de cette description, dit M. Darcel, on ne peut inférer que ce coffret à serrure et à clef d'argent était d'argent lui-même, — ce qui prouverait que les ateliers de Limoges ne se livraient pas exclusivement à l'émaillerie sur cuivre, — cette preuve nous est donnée par l'article 35, ainsi conçu : *Mouchia* (2) *argentea de opere Lemovicino operata, in cujus medio est grossus lapis cristallinus* ; une *mouchia* d'argent, faite en œuvre de Limoges, au milieu de laquelle se trouve une grosse pierre de cristal (3). »

Que veut dire ce mot : « *Mouchia* » ?

On ne le trouve point dans le Glossaire de Du Cange, mais il est quatre fois employé dans l'inventaire, et les descriptions qui en sont données prouvent qu'il s'agit d'un joyau de forme discoïde, pendant à une chaîne ou à un lacs de soie, probablement garnie au centre d'une grosse pierre entourée de petites. Un de ces joyaux (art. 36) est ainsi décrit : *Mouchia circumdata auro, in qua est lapis lividi coloris, gravatus ab una parte de aquila, et ab alia parte imago angeli* : une *mouchie* environnée d'or, dans laquelle est une pierre de couleur noirâtre, sur un côté de laquelle est gravé un aigle, et sur l'autre côté l'image d'un ange. Cela indique que ce joyau devait être plat, puisque la pierre centrale y était visible sur les deux faces qui étaient gravées (4).

Une *mouchie* est donc une pendeloque à deux faces et, d'après les observations de M. Ch. de Linas, ce mot *Mouchia* doit être classé parmi ceux que Du Cange a rangés à la suite de *Musca* (5).

» Art. 58 : *Item*, une table nouvelle dans laquelle sont les *alleluias* et les répons de toute l'année, à l'usage des sous-diacres et des enfants [de chœur], maintenant couverte à nouveau de rouge.

» *Item, tabula nova in qua sunt Alleluya et responsaria totius anni, ad usum subdiaconorum et puerorum. Modo cooperta de novo de rubeo.*

(1) *Bulletin archéologique, Ibid.*, p. 152.

(2) On avait d'abord lu *monchia* ; mais, après une lecture plus attentive, on a adopté le mot *mouchia*. (Voir le *Bulletin Archéologique*, 1887, n° 1, p. 17.)

(3) *Bulletin Archéologique*, 1886, n° 2, p. 151.

(4) *Ibid.*, p. 151.

(5) *Ibid.*, 1887, n° 1, p. 17.

« Art. 59 : *Item*, une autre table semblable, mais ancienne, couverte à la partie antérieure d'ivoire antique, environnée de cuivre en œuvre de Limoges et couverte à la partie postérieure de drap de soie attaché par plusieurs petits clous d'argent.

» *Item, alia similis tabula, vetus tamen, à parte anteriori cooperta de ebore antiquo, circumdata cupro de opere Lemovicino, et à parte posteriori panno serico cum pluribus parvis clavis argenteis* (1). »

M. Darcel a cru qu'il s'agissait ici de tables d'ivoire contenant d'anciens textes, qui lui ont semblé devoir être des diptyques, car elles sont décorées, dessus et dessous (3). M. Darcel est ici, pensons-nous, dans l'erreur : il s'agit, non pas d'une table d'ivoire, mais d'un antiphonaire ou livre de chant, renfermant des alleluias et des répons, ayant pour couverture, d'un côté une plaque d'ivoire montée en cuivre de l'œuvre de Limoges et couvert de l'autre côté d'un drap de soie fixé par des clous d'argent. Il s'agit ici d'une reliure d'antiphonaire et non pas de table. Comment une simple table aurait-elle pu contenir les alleluias et les répons de toute l'année ? Au reste, on voit de semblables reliures à la Bibliothèque Nationale.

Et enfin, ce qui confirme notre opinion, c'est l'article suivant :

« Art. 63 : *Item alia tabula, etiam continens veteres scripturas missalis, cooperta à parte anteriori de ebore antiquo, cum ymagine beati Pauli circumdata cupro, et à parte posteriori circumdata cupro deaurato, in qua posteriori parte est ymago Dei, cui assistunt quatuor evangelistæ, totum deauratum* (3).

» *Item*, une autre table, contenant aussi les anciennes écritures du missel, couverte à la partie antérieure d'ivoire antique, avec l'image de saint Paul, environnée de cuivre, et, à la partie postérieure, environnée de cuivre doré, dans laquelle partie postérieure est l'image de Dieu, assistée des quatre évangélistes, le tout doré ».

Il est évident que par le mot *table*, il faut entendre ici le missel tout entier, ainsi appelé à cause des tables d'ivoire et de cuivre émaillé qui en faisaient la couverture.

(1423)

« Deux petites fiertes, de cuivre de Limoges, esmailliés, avec deux ymages de crucifix.

(1) *Bulletin Archéologique*, 1886, n° 3, p. 153.

(2) *Ibid.*, p. 138.

(3) *Ibid.*, 1886, n° 2, p. 153.

» Un petit candeller de Limoges, en soloit avoir deux, l'un est perdu (1). »

Citons, avant de terminer, quelques textes du xvi<sup>e</sup> siècle.

Dans l'*Inventaire du château de Fontainebleau*, dressé en 1560, nous lisons :

« Un coffret d'émail, façon de Limoges, garni d'argent doré, pesant iij marcs, estimé xxv l.

» Deux petits coffrets d'émail, façon de Limoges, garny d'argent doré, pesant iij marcs et demy, — xxviii l. (2). »

#### CONCLUSION

Les savants sont d'accord pour reconnaître la supériorité des orfèvres-émailleurs du Limousin sur ceux des autres provinces.

M. de Laborde, dans le *Glossaire* qui fait suite à sa *Notice sur les Émaux du Louvre*, s'exprime ainsi : « La ville de Limoges, abandonnant aux orfèvres l'émaillerie sur les métaux précieux, l'appliqua exclusivement au cuivre doré, avec une si grande hardiesse de conception, avec une entente commerciale si heureuse qu'elle accapara ce genre de fabrication, l'exploita en grand, et y obtint un tel succès qu'elle lui donna son nom, comme Damas à la damasquinure, Dinant à la dinanderie, Arras aux arrazi, etc., etc. C'est encore la gloire de Limoges d'avoir su régénérer l'émaillerie à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, et par sa supériorité dans ces émaux peints, d'avoir imposé une seconde fois son nom à un nouveau genre d'émail qui pouvait être exécuté aussi bien partout ailleurs (3) ».

Écoutez encore l'abbé Bourassé, dans son *Dictionnaire d'archéologie sacrée* : « En présence des monuments qui subsistent encore et des textes nombreux qui les appuient, comment pourrait-on méconnaître que Limoges a été, du xi<sup>e</sup> au xiii<sup>e</sup> siècles, le foyer d'où sont sortis tous les beaux objets de cuivre émaillé que nous admirons tant aujourd'hui et qu'on s'empresse de recueillir dans les musées et dans les collections? Il y a plus, et lorsqu'on voit les œuvres de Limoges portées au loin, répandues dans toute l'Europe, et les émailleurs limousins appelés à grands frais hors de France pour élever des monuments de leur art, ne semble-t-

(1) *Inventaire de l'église de Douay*, ap. DE LABORDE, *Glossaire*, p. 283.

(2) DE LABORDE, *Glossaire*, p. 283. C'est à tort, croyons-nous, que M. de Laborde a classé ces coffrets parmi les émaux peints.

(3) *Glossaire*, p. 182.

il pas démontré que c'est de Limoges que sont sortis les émailleurs qui, au XIII<sup>e</sup> siècle ou plus tard, auraient établi à l'étranger des fabriques de cuivre émaillé? »

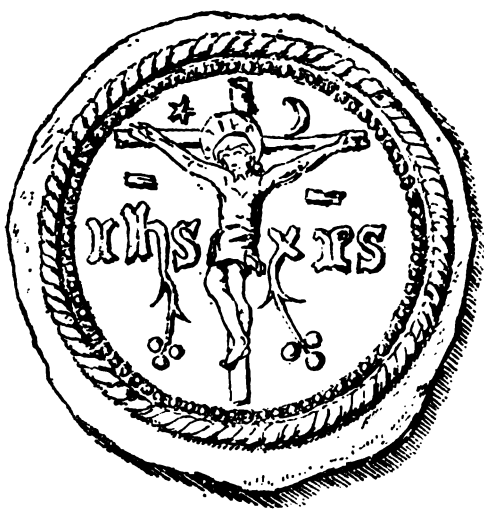
Le même savant ajoute que les émaux de la collection de Berlin sont catalogués comme *œuvre de Limoges* : « aucune ville de la Grande-Bretagne ou de la Germanie ne réclame l'honneur d'avoir produit des artistes en ce genre de travail (1). »

En résumé, nous voyons — par les textes nombreux que nous avons cités plus haut — que les mots : *œuvre de Limoges*, *travail de Limoges*, *façon de Limoges*, appliqués à l'orfèvrerie émaillée, se sont constamment maintenus du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècles, et nous ne désespérons pas de trouver des textes encore plus anciens. Jamais aucune école, dans aucune région d'Allemagne ou d'ailleurs, n'a osé disputer cette gloire à Limoges : on ne peut citer aucun texte où se trouvent ces mots : *œuvre de Cologne*, appliqués aux émaux sur cuivre. Nous en concluons la supériorité — reconnue du reste par les savants dont nous avons rapporté le témoignage — la supériorité des émaux de Limoges sur ceux des autres contrées, qui n'ont été qu'une imitation ou une contrefaçon des émaux limousins, et qui n'ont pas réussi à surpasser leurs modèles.

L'abbé ARBELLOT.

(1) *Dictionnaire d'Archéologie sacrée*, t. 4, col. 1254, 1255.

---



JT

Fer à hosties de l'église de Châteauponsac (Haute-Vienne)





# LE FER A HOSTIES DE CHATEAUPONSAC

## ET LES FERS DU LIMOUSIN

---

### I

Chaque église, séculière et régulière, avait autrefois son fer à hosties, car c'était au prêtre qu'incombait spécialement le devoir de préparer la matière du sacrifice ou tout au moins d'en surveiller la fabrication (1). De cette façon toute erreur ou fraude devenait impossible et le sacrement ne risquait pas d'être nul, faute de l'élément nécessaire à la consécration.

*L'Inventaire des ornements conservés dans la trésorerie de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges*, rédigé au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle (2), contient ces six articles, qui semblent se référer au même objet :

(1) J'emprunte le texte suivant, daté de l'an 797, aux *Conciles de Sirmond*, t. II, p. 212 : « Quæ cura esse debeat panis, vini et aquæ, cum quibus Missæ celebrantur. Panes, quos Deo in sacrificium offertis, aut a vobis ipsis aut a vestris pueris coram vobis, nitide ac studiosè fiant; et diligenter observetur, ut panis, et vinum et aqua, sine quibus Missæ nequeunt celebrari, mundissimè atque studiosè tractentur, et nihil in his vile, nihil non probatum inveniatur, juxta illud quod ait Scriptura : *Sit timor Domini vobiscum, et cum diligentia cuncta facite* (II Paral., XIX, 7) ».

(2) Du Cange, qui le cite souvent, l'attribue à l'an 1227.

- « Concha argentea cum talpa (1),
  - » Major cutella (2),
  - » Minor argentea,
  - » Unum coclear magnum argenti,
  - » Vas argenteum, cum quo ostie in refectorio portantur, quod Wilelmus Laconcha donavit (3),
  - » Molle (4) ferreum, cum quo feriuntur ostie (5) ».
- Ce texte, publié sans commentaires (6), exige quelques mots

(1) *Talpa*, couvercle. Voir ce mot dans du Cange qui n'en cite pas d'autre exemple.

(2) Altération de *scutella*, consignée par du Cange.

(3) Ce Guillaume Laconcha est cité dans deux autres articles du même inventaire : « Duo candelabra deaurata que Wilelmus Laconcha fecit. Tria auricularia et unum auriculare novum quod fecit Wilelmus Laconcha ». C'est à tort que M. de Coussemaker en a fait un *orfèvre*. *Fecit* équivalant ici à *donavit*, comme dans la plupart des textes analogues du moyen-âge et d'ailleurs on ne voit pas à quel titre cet orfèvre aurait confectionné quatre *oreillers* ou coussins.

(4) Du Cange et de Laborde n'ont pas connu d'autre exemple latin de ce terme, qui peut se traduire par *moule*. Me permettra-t-on d'ajouter que *pincettes* se dit en italien *molle* et que les *moules*, comme les ustensiles de foyer et de cuisine, sont munis de deux bras ou pinces ?

(5) On a dit aussi au moyen-âge, *hostierium* : « Item, tria hostiaria, vel instrumenta ad faciendum ostias ». (*Inv. de l'abb. de Silvacane*, 1289, n° 47). — « Item, hostierium ferreum, I. » (*Inv. de la cath. de Toulon*, 1333, n° 33).

Le mot *fer*, qui a prévalu dans la dénomination de l'ustensile, est très ancien, puisqu'on le constate dès le xiii<sup>e</sup> siècle. « Pro ferris ad panem faciendum pro cantare ». (*Compte de l'abbaye de Saint-Denis*, 1290). — « Ferra ad faciendum panem seu hostias pro celebrando ». (*Inv. de la Sainte-Chapelle*, 1325). — « Une père de fers à faire le pain à chanter, payé 60 s. ». (*Compte des ducs de Bourgogne*, 1450). — « Quatre fers à faire hosties » (*Inv. de Salins*, 1578). — « Item les fertz pour faire le pain à chanter, avec ung compas aussy de fer, une cassette de boys pour mettre le pain à chanter et ung tamys pour passer la faryne à faire ledict pain ». (*Inv. de Saint-Hilaire-de-Poitiers*, 1612). — « Deux fers, avec la pièce de cuivre pour rongnier les hosties ». (*Inv. de saint Louis des Français à Rome*, 1618).

M. Leclère m'écrit que « Jean Barthon de Montbas, évêque de Limoges, en 1558, ordonne des fers pour faire les hosties ou le pain pour la messe et que la mesure des grandes est indiquée par Nadaud, curé de Teyjac ».

L'abbé Texier, dans son *Dictionnaire d'orfèvrerie, de gravure et de ciselure chrétiennes* (Paris, 1856, col. 1199), cite le texte de l'Inventaire de Saint-Martial et rien de plus sur les fers à hosties : c'est un peu maigre pour un archéologue de cette trempe.

(6) *Bull. arch. publié par le Comité historiq. des arts et monum.*, t. IV, p. 100-101.

d'explication. C'est chose connue que la solennité avec laquelle les religieux préparaient et bénissaient la farine, puis confectonnaient les hosties (1). Nous avons ici le détail des ustensiles employés à cette opération. La matière elle-même, l'argent, indique avec quel respect pieux on y procédait. Le grain se bénissait, après avoir été minutieusement trié sur une grande écuelle. Broyé et recueilli dans une écuelle plus petite (2), on le jetait peu à peu dans la grande conque, où il était délayé au fur et à mesure avec de l'eau. La cuiller servait à prendre et à verser le liquide sur le fer que l'on mettait ensuite sur le feu pour la cuisson. Enfin les hosties coupées étaient empilées dans un vase, qui se conservait dans une des armoires du réfectoire, lieu d'ordinaire sain et sec et où les espèces ne pouvaient moisir et se corrompre. De là on les tirait selon les besoins du culte (3).

(1) CORBLET, *Essai hist. et liturgiq. sur les ciboires*, p. 24-25.

Une charte d'Auxerre et de l'an 1257 enregistre une fondation ou rente de blé, « frumenti boni et laudabilis pro hostiis in dicta ecclesia faciendis ».

L'évêque Anselme prescrivait de faire les hosties à la sacristie : « Per manus diaconorum et ex electis granis et ex mundissima simila, in sacrario ad futuram hostiam cum decantatione psalmodiæ reverenter preparatur (azymum) et sub diligenti custodia usque ad tempus sacrificii reservatur ». (*Dialog.*, lib. III, cap. 48).

A Saint-Victor de Paris, le sacristain était en aube et se faisait aider par deux frères : « Hostias de frumento electo et purissimo in alba faciat (sacrista)..., cui duo fratres subministrent..., quorum unus ignem sollicitè faciat, alter vero instrumentum ferreum ad coquendas hostias teneat ». (*Lib. Ord. S. Victor. Parisiens.*).

On appelait *hostiarius* ou *oblatarius* le religieux chargé de faire et de fournir les hosties: Voir ces mots dans du Cange.

(2) Peut-être aussi la *petite écuelle* recevait-elle les hosties au sortir du moule, avant qu'on les eût découpées pour les entasser dans le vase.

(3) Du Cange, au mot *Oblata*, note ce passage de la vie de sainte Walburge : « Actas et nitide coctas atque in buxula obtrusas altario oblatas impone ».

« Item, capsiam unam longam, ad tenendum hostias. » (*Inv. de la cath. de Toulon*, 1333, n° 30).

La boîte aux hosties se nommait *hosteria*, d'après ce texte cité par du Cange, qui n'en donne pas la date et qui y voit inconsidérément un *ciboire* : « Item unam hosteriam argenteam deauratam, cum armis domini cardinalis ».

V. sur la fabrication des hosties et leur conservation dans une boîte, une miniature, non du XIV<sup>e</sup> siècle, mais du XV<sup>e</sup>, dans les *Annales archéologiques*, t. XXVII, p. 277. Cette boîte était en bois, faite au tour.

On se servait d'une cuiller d'argent pour mettre les hosties sur la patène,

Les fers à hosties sont encore communs dans nos contrées de l'ouest. Il importerait de les rechercher, de les décrire et de les estamper.

Un catalogue de tous ces fers serait extrêmement curieux, lors même qu'il n'en donnerait que les motifs iconographiques et la date précise. On arriverait ainsi bien vite à les classer par style et même par écoles, car quelques-uns ont entre eux des analogies si frappantes qu'ils doivent être sortis des mêmes mains ou procéder d'un type commun. L'art est aussi intéressé que l'archéologie à ce dépouillement général, qui ne devra pas être oublié, ni dans le *Répertoire archéologique de la France*, ni même dans l'Inventaire de ses richesses artistiques.

La monographie des fers à hosties n'existe pas encore. Nous n'avons sur ce sujet que des études partielles et forcément incomplètes. Le sujet vaut la peine qu'on s'y attache. Je regrette que mes doctes amis, M. le chanoine Corblet et M. Rohault de Fleury, ne nous aient pas donné, l'un dans son *Histoire de l'Eucharistie*, l'autre dans le beau livre qu'il a commencé sur *la Messe*, tout ce que la science contemporaine était en droit d'attendre de leurs patientes et fructueuses investigations.

Cataloguer et décrire ne suffit pas. Il faut encore, je le répète, faire ce que j'ai tenté pour le Poitou et l'Anjou (1) : conserver des empreintes de ces fers et les fers eux-mêmes, puisqu'ils sont exposés à disparaître tôt ou tard des églises qui les possèdent depuis des siècles.

L'estampage se fera au papier humide, ce qui donne des épreuves d'une netteté parfaite, ou mieux encore, on les moulera au plâtre fin, et sur ce moulage se feront les photographies. Nous aurons de la sorte pour nos études une série de renseignements faciles à consulter et qui deviendront en même temps un utile complément des musées locaux ou diocésains. Les empreintes pourraient former des volumes très intéressants à feuilleter, tandis que les plâtres s'étaleraient par ordre chronologique sur les murs ou dans les vitrines.

Le musée eucharistique de Paray-le-Monial, à mon instigation,

afin de ne pas les toucher avec la main, contact qui aurait pu les souiller : « Vasa quoque lignea, tornatili opere facta, quibus oblatæ servantur, cum cochleari argenteo quo in patena ponuntur ». (*Tabular. monast. S. Theofredi in Velaunis*, cité par du Cange, au mot *cochlear*).

(1) Les moulages, exécutés sous ma direction et aux frais de la commission archéologique de Maine-et-Loire, ont été déposés dans les deux musées de la ville et du diocèse d'Angers.

a commencé une collection de ce genre, riche déjà en épreuves photographiques. Il appartient aux ecclésiastiques de la compléter.

Les fers à hosties ont contre eux deux chances mauvaises, l'abandon et la vente ; dans un délai plus ou moins rapproché, il est possible qu'ils deviennent tout à fait une rareté. Les curés trouvent incommode et ennuyeux de fabriquer eux-mêmes leurs hosties, depuis qu'elles sont mises dans le commerce et qu'on se les procure avec une facilité quelquefois déplorable, car on a pu avoir à leur égard des soupçons graves et fondés ; or, selon le droit canonique, les hosties doivent être toujours en pure farine de froment et de fabrication récente (1). Le fer qui ne sert plus est donc abandonné dans la cuisine du presbytère et bientôt la rouille l'envahit. Je cite *de visu*, car j'ai eu entre les mains des fers tellement rongés qu'ils devenaient impropres à leur destination, ne donnant que des empreintes peu nettes ou même mutilées. En pareille occurrence, l'évêque devrait intervenir et, d'autorité, enlever un ustensile devenu inutile, pour en meubler son musée diocésain où il a sa place naturelle.

Si le fer, au contraire, est tenu avec la considération qu'il mérite, il vaut mieux qu'il reste dans la localité où il a fonctionné si longtemps et où il devient un des monuments de l'histoire locale. Il n'y a que des archéologues aux idées étranges, comme feu le P. Cahier (2), pour oser imprimer que les musées doivent s'enrichir aux dépens des églises. Sans doute on a parfois affaire à des curés négligents, mais l'inconvénient qui en résulte serait singulièrement atténué ou même supprimé si l'évêque imposait la rédaction d'un inventaire fidèle et si, chaque année, il en exigeait le récolement par devant lui ou son délégué (3). Dans cet état de choses, l'estampage ou le moulage, déposés dans un lieu central, avertiront de l'existence de l'objet pour faciliter

(1) V. mon *Traité pratique de la construct. et de l'ameubl. des églises*, t. I, p. 377.

(2) Cette singulière maxime, qui se lit dans les *Mélanges d'archéologie*, ne peut être admise par la *Société française d'archéologie*. Je proteste donc contre une dévastation systématique de nos églises, car les musées archéologiques ne sont que des hôpitaux où doivent être recueillis les seuls invalides et délaissés ; encore vaut-il mieux les garder chez soi, quand on le peut.

(3) L'inventaire a été prescrit par Benoît XIII, qui rappelle ce devoir à l'évêque dans ses visites diocésaines. V. mon *Traité de la visite pastorale*, p. 76, 170.

le recours à l'original et formeront une série archéologique des plus instructives.

Les musées possèdent en général peu de fers à hosties. Cependant les brocanteurs, depuis quelques années, les recherchent et les achètent volontiers. Là est le véritable danger, car presque toujours ils sortent alors de la localité et même du diocèse. On comprend très bien qu'un curé, qui n'y tient ni par conviction ni par goût, se débarrasse d'un objet qui ne lui est d'aucune utilité et qui vaut quelque argent. Avec cet argent, ordinairement mal placé, il achètera des dentelles de coton ou des bouquets de papier dont la durée sera éphémère, mais qui auront produit momentanément quelque effet, tant on est préoccupé du présent au détriment de l'avenir.

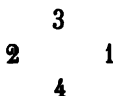
De l'organisation de ces collections diocésaines et de la monographie projetée, ou tout au moins, vivement désirée, je tiens à déduire une conclusion pratique que voici : l'art chrétien ne s'est renouvelé et pour ainsi dire rajeuni qu'à l'étude des anciens modèles. La fabrication des fers à hosties n'est pas encore entrée dans cette voie, mais il est essentiel qu'elle y vienne promptement. Le commerce est très pauvre en ustensiles de ce genre ; plus pauvre encore est l'iconographie fantaisiste et non traditionnelle qu'on y expose. On en est venu, méconnaissant toute convenance, à encombrer les hosties modernes de Sacrés Cœurs et de saintes Vierges, dont ce n'est pas ici la place. En somme, l'idée est mesquine ou fautive, le style banal et vulgaire, la gravure elle-même trop peu profonde pour durer longtemps. Le passé étudié et compris fournira, non pas des modèles, car il ne s'agit pas de copier sans raisonnement, mais des types où s'allient à la fois la pensée et l'art, une exécution heureuse et une inspiration vraiment chrétienne. Hâtons donc de tous nos vœux et de tous nos efforts une régénération qu'imposent actuellement les études archéologiques poussées jusqu'aux plus minutieux détails (1).

(1) A ma demande, MM. les commissaires de l'Exposition de Limoges ont, par une circulaire, fait appel aux curés pour organiser une exhibition de fers à hosties. Malheureusement, on n'a pas répondu comme il fallait à leur invitation et je n'ai rencontré, dans la salle des métaux, que quatre fers, quand il aurait dû en venir au moins une cinquantaine. Le clergé se tiendra-t-il donc toujours à l'écart du mouvement, et le progrès de la science ne mériterait-il pas de sa part quelque acte de complaisance ?

## II

Le fer à hosties de Château-Ponsac (Haute-Vienne) est gardé religieusement par l'intelligent doyen, qui en connaît tout le prix, et par les sœurs qui en font usage pour les besoins journaliers du culte. C'est à leurs soins empressés que je dois d'en avoir eu de bonnes épreuves, et il est de mon devoir de les en remercier ici.

La plaque gravée mesure 0<sup>m</sup>,166 en largeur et 0<sup>m</sup>,074 en hauteur. Elle contient deux grandes hosties (1, 2) et deux petites (3, 4), ainsi disposées, les premières aux extrémités et les autres superposées entre les grandes :



Les sujets adoptés pour les grandes hosties sont la Crucifixion et la Majesté de Dieu (1), c'est-à-dire le Christ souffrant et le Christ triomphant, rachetant le monde par l'effusion de son sang et continuant à lui appliquer le bienfait de la rédemption. Le symbolisme de cette iconographie, en partie double, est nettement exprimé par les paroles mêmes du Sauveur aux disciples d'Emmaüs qui leur rappelait que la souffrance devait précéder et amener la gloire (2). D'où il résulte que c'est bien le même Christ qui a souffert sur la croix et qui règne dans les cieux.

M. Paul Lacroix a émis, devant le Comité des travaux historiques, l'idée que l'hostie marquée d'une crucifixion servait au Saint-Sacrifice de la messe, tandis, que l'autre où figure la Ma-

(1) La crucifixion et la Majesté sont associées en Poitou, à la même époque, sur les fers du Bouchet, de Dissais, des Trois-Montiers, d'Arçay, de S. Léger, de la Trémouille, de Bonnes et de Messemé.

(2) « Nonne hæc oportuit pati Christum et ita intrare in gloriam suam? » (S. Luc., XXIV, 26). Or, la gloire est venue par la croix, selon cette parole de S. Ambroise :

« Hic ostendit quia gloria et honor crux est Christi, pro qua minoratus est ab Angelis, sicut ipse Dominus eam semper vocat, dicens : Ut glorificetur Filius hominis. »

jesté, était réservée à l'Exposition du Saint-Sacrement. Je ne le pense pas pour deux raisons : d'abord, parce que l'on trouve la Majesté antérieurement à l'institution de la Fête-Dieu et de l'exposition dans une monstrance, puis parce qu'il n'a jamais été fait d'obligation stricte de célébrer avec une hostie à l'image du Christ mourant. Sans doute, ce type est le meilleur et Rome le préfère (1), puisque le sacrifice de la messe reproduit celui de la croix, mais le principe n'est ni rigoureux ni absolu et montrer au ciel l'humanité du Sauveur glorifiée et triomphante, indique naturellement à l'esprit que le mode seul a changé et que ce qui était sanglant à l'origine ne l'est plus dans la suite des temps.

Ces hosties mesurent 0<sup>m</sup>,064 de diamètre. Le champ en est circonscrit par un triple cercle. Le premier cercle, simple ligne, donne le contour que devra découper le compas (2) et former cette rondeur requise par le symbolisme (3). Le second cercle est une torsade et le troisième une série de perles. Les cordes sont un souvenir de la passion et de l'affixion à la croix, aussi de la résurrection, car David s'était écrié prophétiquement : « Les cordes m'ont enlacé, lacets de mort ; Seigneur, vous avez brisé mes liens (4). » Donc, là encore nous retrouvons l'idée de la glorification par le supplice, et les cordes sont considérées comme un trophée de victoire.

Le cercle intérieur offre comme un collier de perles serrées. Or, ici la perle est un symbole de joie et d'union ; de plus, par sa blancheur elle rappelle Celui que l'Eglise proclame la candeur de la lumière éternelle, « *candor lucis æternæ* ». Le nombre et l'éclat

(1) *Traité pratique de la construction et de l'ameublement des églises*, t. I, p. 377.

(2) Au moyen-âge, les hosties se découpaient au compas, comme je l'ai démontré ailleurs en commentant d'anciens inventaires (*Bulletin archéologique de Montauban*, t. V, p. 164.) Aux textes déjà rapportés, j'en ajouterai un, celui cité plus haut, qui est emprunté à l'inventaire de S. Hilaire de Poitiers. (*Mém. de la Soc. des Antiq. de l'Ouest*, t. XV, p. 299).

(3) « L'hostie est ronde, parce que la terre appartient au Seigneur avec tous les pays qu'elle renferme dans son cercle et avec tous ceux qui l'habitent. La forme même de l'hostie représente Celui qui n'a ni commencement ni fin, puisqu'il est l'alpha et l'oméga, le commencement des commencements et la fin des fins ; et, comme la figure ronde est formée point par point, cela veut dire que tout part de lui et que tout retourne à lui. » (Guill. Durant, *Ration.*, l. IV, c. XXX, n° 8).

(4) « Funes extenderunt in laqueum » (*Psal.* CXXXIX, 6). — « Præoccupaverunt me laquei mortis » (*Psal.* XVII, 6). — « Dirupisti vincula mea » (*Psal.* CXV, 16).



conviennent au souverain, en y associant toujours l'idée de triomphe et de domination (1).

La croix sur laquelle le Christ est attaché a la forme latine, c'est-à-dire qu'une tête s'élève au-dessus du croisillon, réalisant cette pensée profonde du moyen-âge qui veut que la croix, par ses quatre extrémités, corresponde aux quatre points cardinaux (2). Le bois n'est pas équarri, c'est un arbre dont on a seulement enlevé l'écorce.

(1) S. Epiphane a dit de Marie : « Maria, corona regia, pretiosissimum habens lapidem et gemmis similem, Christum ».

(2) Le *Rosier de Marie* expose en ces termes ce symbolisme sublime :

« Qu'est-ce que la croix, s'écrie saint Jérôme, sinon la forme carrée du monde ? L'orient brille à son sommet ; elle s'empare du nord par sa main droite, du midi par sa gauche, et sous ses pieds l'occident trouve sa force. Vraiment elle nous montre, selon le mot de l'Apôtre, la hauteur, la largeur, la longueur et la profondeur de la miséricorde de Dieu. Par sa hauteur, cette miséricorde nous ouvre le ciel et le sein du Père ; par sa largeur, elle embrasse le globe entier, d'une main la Synagogue et de l'autre la Gentilité, ajoute saint Chrysostôme ; enfin, par sa profondeur, elle ferme sous nos pas l'abîme. On peut dire encore, avec Ludolphe le Chartreux (cap. 53), que les quatre branches de la croix symbolisent les quatre fins de la Rédemption, car le Christ, en mourant, a réparé *en haut* les ruines des chœurs angéliques, a délivré *en bas* les âmes des justes gémissant dans les limbes, a donné par *sa droite* la grâce et le ciel à ses amis, a offert par *sa gauche* le pardon à ses ennemis. Dès lors, est-il possible de trouver un autre signe qui puisse mieux que la croix nous représenter la Rédemption ? « Ipsa species crucis quid est nisi forma quadrata mundi ? » Oriens de vertice fulgens, arcum dextra tenet, auster in læva consistit, » occidens sub plantis formatur. Unde apostolus dicit : Sciamus quæ sit » altitudo et latitudo et longitudo et profundum. (Apu<sup>d</sup> Corn. Lap.) Expansis manibus moritur ut altera manu veterem populum, altera eos qui ex gentibus sunt trahat. » (Saint-Jean Chrysostôme.)

« Et c'est là ce qui a fait dire que, pareille à une étoile, la forme de la croix, partant d'un point central pour rayonner aux quatre points opposés, représente l'universelle diffusion de la puissance et de la bonté du Sauveur. « Figura crucis a medio contactu in quatuor extrema partita significat virtutem et potentiam ejus qui in ea pependit ubique diffusam. » (S. Greg. Nys., de Resurr. Christi, Orat. 1.)

Le grand poète saint Grégoire de Nazianze, dans ses chants sur la virginité, exprime élégamment la même idée lorsqu'il dit :

« Quin etiam expandens sacrati corporis artus  
In fines orbis, mortale ex finibus orbis  
Collegit genus atque hominem contraxit in unum  
Et mediis magnæ posuit deitatis in ulnis. »

La tête du Sauveur est légèrement inclinée à droite (1) et entourée d'un nimbe crucifère, comme il convient à un Dieu, dont la puissance est encore attestée par le soleil et la lune, gravés au-dessus de la traverse. L'artiste a ainsi exprimé les ténèbres subites qui accompagnèrent la mort du fils de Dieu (2), que la liturgie invoque en qualité d'auguste créateur des astres (3). Le soleil, à droite, a plutôt l'apparence d'une étoile à six rais; la lune lui fait pendant sous la forme d'un croissant.

Les bras ne sont pas tendus horizontalement, on dirait qu'ils fléchissent sous le poids du corps : des plaies coulent des gouttes de sang. Le corps est maigre, un linge étroit serre les reins et les jambes se croisent, parce que les pieds ne sont traversés que d'un seul clou. Les clous, au nombre de trois (4), sont longs et aigus.

De chaque côté du Sauveur mourant, au-dessous de la poitrine et dans le champ du médaillon, sont inscrits les deux noms de Jésus et de Christ, suivant la forme traditionnelle: IHS, XPS. Le monogramme a conservé sa forme grecque, tout en se latinisant dans la seconde moitié du mot, surtout par sa finale où le S latin se substitue au C qui est le *sigma* des Grecs, en sorte qu'on doit lire, par suite de cette altération, IHesuS, XPistuS. L'abréviation s'indique par un trait horizontal, et, conformément aux règles admises, le monogramme ne garde que ses deux initiales et sa finale. Les caractères sont la majuscule romaine altérée, en ce sens que les lettres ont perdu leur élancement et que quelques-unes ont leurs traits doubles et que le X équivaut à deux C adossés. Mais la différence capitale consiste en ceci que des prolongements, de pur agrément, sont ajoutés aux lettres H et X. Cette addition consiste en une branche terminée par une grappe de raisin (5), sous sa forme la plus élémentaire, qui est le triangle. Or, à cette place, le raisin a sa signification, car il se réfère au sang même

(1) « Dixit : Consummatum est. Et inclinato capite tradidit spiritum. » (S. Joann., XIX, 30.)

(2) « Et tenebræ factæ sunt in universam terram..... et obscuratus est sol. » (S. Luc., XXIII, 44, 45.)

(3) « Conditor alme siderum,

Æterna lux credentium,

Christe, redemptor omnium. »

(*Hymne de l'Avent*).

(4) Voir mon *Traité pratique de la constr. et de l'am. des églises*, t. II, p. 92.

(5) Ces mêmes grappes reparaissent sur les fers du Bouchet et de Messemé (Vienne).

du Sauveur. Symboliquement, suivant l'enseignement des Pères et du moyen-âge, la grappe merveilleuse rencontrée par les Hébreux dans la terre promise et portée sur leurs épaules à l'aide d'un bâton, figure le Christ, suspendu au bois de la croix (1); de plus, la croix est comparée au pressoir qui foule le raisin et le vin au sang divin qui coule dans le calice lors de l'oblation du saint Sacrifice (2).

Après son ascension, le Christ s'est assis à la droite de son Père (3) et c'est encore assis qu'il jugera les humains (4). De là, le nom de Majesté donnée à cette représentation. Le trône est très modeste : il a l'aspect d'une caisse rectangulaire et quadrillée en losanges, sur laquelle débordé un siège dont les extrémités s'agrémentent de grappes de raisins, autre allusion à la Pas-

(1) « Cumque ascendissent, exploraverunt terram... Pergentesque usque ad torrentem botri, absciderunt palmitem cum uva sua, quem portaverunt in vecte duo viri. » (*Numer.*, XIII, 22.)

La belle plaque émaillée de la collection Labarte (xii<sup>e</sup> siècle) montre une figure de la croix dans le raisin cueilli comme gage de la fertilité du pays de Chanaan. Le bâton symbolise la croix et le raisin Jésus-Christ :

*Vecte crucem, Christum botro dic in cruce fluxum.*

Le Christ a été suspendu à la croix, comme le raisin de la terre promise l'était à un bâton, dit l'inscription gravée sur le cuivre de la couverture d'un évangélaire, au xii<sup>e</sup> siècle :

*In ligno botrus est et pensilis in cruce Christus.*

(2) Voir sur le pressoir mystique la *Revue de l'art chrétien*, 1875, p. 386 ; de Guilhermy, *Inscript. du dioc. de Paris*, t. II, p. 344 ; Muntz, *La Tapisserie à Rome au xv<sup>e</sup> siècle*, p. 3 ; une miniature du xiv<sup>e</sup> siècle à la Bibliothèque nationale (*Biblia Sacra*, n° 6) et une tapisserie du xvi<sup>e</sup> siècle, à Saint-Hilaire-d'Usseau, au diocèse de Poitiers, dont la légende spécifie bien la nature du tableau : *Torcular calcavi solus.*

(3) « Ascendit ad coelos, sedet ad dexteram Patris. » (*Credo.*)

(4) « Cum autem venerit filius hominis in majestate sua..... tunc sedebit super sedem majestatis suæ. » (S. Matth., XXV, 30). — Au xiii<sup>e</sup> siècle, sous Honorius III, un homme pieux eut une vision à Saint-Jean-de-Latran, la gloire céleste lui apparut. Il « aperçut un trône majestueux porté dans les airs, mais sur lequel personne n'était assis..... Lorsque la messe fut terminée, la vision s'évanouit et on ne vit plus, comme témoignage de la réalité, que la patène, le calice et le Saint-Sacrement qui restaient sur l'autel ». (Rohault de Fleury, *Le Latran au moyen-âge*, p. 164.)

Nous savons par le bref donné par Eugène IV en 1448 que la célèbre hostie de Dijon, frappée par un juif de plusieurs coups de glaive, figurait la Majesté de Dieu : « Hostiam quamdam sub imagine Salvatoris in throno sedentis, mirabile sacramentum dominici corporis. »

sion (1). Ce siège est soutenu par une série de quatre arcades cintrées dont les retombées se font, aux extrémités, sur un grain de raisin et, au milieu, sur une grappe triangulaire. Dans le symbolisme, le nombre quatre est considéré comme celui de l'humanité du Sauveur (2).

Le Christ se reconnaît comme Dieu à son nimbe crucifère, à la bénédiction qu'il donne à trois doigts au nom de la Trinité de la main droite et au globe du monde qu'il soutient de la main gauche. Ce globe mérite notre attention, car il est *croisé*, comme on dit en blason et surmonté d'une croix. Dieu, enseigne l'Eglise, a créé le monde par son Verbe (3), et ce monde il l'a racheté de la perdition en y plantant sa croix et en lui assurant sa bénédiction (4). Des exemples du temps ou postérieurs, expliqués par des inscriptions, nous autorisent à voir, dans la division du monde en trois parties, les trois contrées qui ont été dénommées : *Europe, Asie, Afrique* (5).

Le Fils de Dieu est vêtu d'une robe et d'un manteau serré qui revient en avant sur la poitrine, laissant les épaules à découvert, dans le but de montrer la plaie du côté (6). Ici se présente une singularité : il n'a ni jambes ni pieds, ce qui

(1) A cette place, les miniatures offrent souvent les tables de la loi, à gauche, et un calice à droite, pour symboliser les deux Testaments, figurés également par deux fenêtres sur les fers de Dissais (Vienne) et de Chaufonds (Maine-et-Loire). Il serait possible que le graveur ou celui qui dirigeait son burin ait eu la même intention symbolique en flanquant la Majesté de deux grappes de raisin.

(2) Mgr Berteaud, évêque de Tulle, a dit éloquemment dans un discours sur la musique prononcé à S. Eustache de Paris :

« Le nombre quatre est la loi de la perfection naturelle : c'est le nombre humain, comme trois est le nombre divin; aussi l'art grec, qui atteignit la perfection à laquelle l'homme pouvait atteindre avant le Christ, est-il basé sur le nombre quatre. Le carré est la base de l'architecture et le tétracorde la base de la musique. »

(3) « Credo..... in unum D. J. C....., per quem omnia facta sunt. » (*Symb. de Nicée.*) — V. sur le Verbe créateur, Didron, *Histoire de Dieu*, p. 245, 246.

(4) « Christus Deus noster, qui solvens maledictionem, dedit benedictionem et confundens mortem, donavit nobis vitam sempiternam. » (*Ant. de Magnificat, aux 2<sup>es</sup> vêpres de la Nativité.*)

(5) Voir entr'autres un tableau du *xiii<sup>e</sup>* siècle dans l'ancienne galerie Campana, à Rome, et l'ostensoir de Louis XI, en Belgique.

(6) Clef de voûte du chœur, à la cathédrale d'Angers (*xiii<sup>e</sup>* siècle).

a été fait avec une intention évidente (1). Dans les anciennes représentations et principalement les mosaïques de Rome (2), Dieu apparaît de préférence en buste (3). On le conçoit, aux époques spiritualistes, car il s'agit d'immatérialiser Dieu le plus possible, même sous une forme humaine. Alors le considérant comme pensée et amour, on ne lui attribuait que les organes auxquels correspondent ces deux qualités souveraines : la tête, siège de l'intelligence ; la poitrine, où bat le cœur. Toute la partie inférieure est censée d'un ordre distinct et pouvant seulement faire songer aux choses de la terre auxquelles les pieds adhèrent en marchant. Continuant la même pensée, les artistes du moyen-âge ont donné aux anges des corps incomplets, car, sous les longues robes flottantes, on ne sent pas les formes humaines (4), jusqu'à ce qu'enfin on les ait réduits à des têtes ailées.

Le prophète avait dit à l'avance que les étoiles étaient l'œuvre des doigts de Dieu (5) et la liturgie a ajouté que son trône était étoilé (6). Un semis d'étoiles indique les hauteurs célestes où siège le Christ triomphateur, étoiles à six rais et non à cinq, comme se plaisaient à les faire les gnostiques. A droite et à gauche

(1) L'absence des pieds est fréquente sur les fers poitevins : tels ceux du Bouchet, des Trois-Moutiers, de la Trémouille, d'Arçay, de Dissais, de Bonnes et de Messemé, pour le *xiii<sup>e</sup>* siècle ; de S. Léger, de Curçay et de Baudimont, pour le *xiv<sup>e</sup>*.

(2) Saint-Jean-de-Latran, Saint-Paul-hors-les-murs, Saint-Venance.

(3) S. Ambroise, dans un de ses discours sur la création, a dit dans le même sens : « L'homme se résume dans la tête. En voyant cette tête, vous reconnaissez l'individu ; sinon, vous n'en avez plus la moindre connaissance. Sans le chef, le corps n'est plus qu'un tronc vulgaire, sans gloire et sans nom. De là, l'on ne représente que le buste des princes et les traits de leur visage, exprimés sur le marbre ou l'airain, méritent les hommages des multitudes. »

(4) « Les anges, en réalité, n'ayant pas de corps et ne revêtant l'apparence des nôtres que pour exprimer ce qu'ils sont et ce qu'ils font, il en est résulté que l'on n'a pas toujours cru nécessaire de les représenter avec tous nos membres, se contentant de leur laisser ceux qui peuvent servir à leur action, dans la circonstance. Ainsi.... on voit chez eux disparaître toute la partie inférieure du corps quand ils planent dans l'air, comme s'ils n'avaient pris de nous qu'un buste noyé dans les plis d'ondulantes draperies. » (Comte de S. Laurent, *Guide de l'art chrétien*, t. III, p. 197.)

(5) « Videbo coelos opera digitorum tuorum, lunam et stellas quæ tu fundasti. » (*Psalms*. VIII, 4.)

(6) « Maria virgo assumpta est ad æthereum thalamum, in quo rex regum stellato sedet solio. » (*Ant. des Vêpres de l'Assomption*.)

du trône on remarque une fleur de lys. Le lys n'est pas seulement l'emblème du Christ (1), il l'est aussi de la royauté, et par là se traduit ce passage des livres saints : « Je suis le roi des rois et le seigneur des dominants. » (2).

Je m'arrêterai peu aux petites hosties, dont le diamètre est de 0<sup>m</sup>,03. Elles sont inscrites dans un double cercle de coupure et de perles (3). Dans le champ est gravé l'un des deux monogrammes, en haut IHS et en bas XPS : ils sont semblables à ceux qui accompagnent la crucifixion (4), avec cette différence toutefois que le prolongement des lettres n'admet qu'un branchage sans raisins (5).

Entre les deux petites hosties, je constate la marque du graveur, qui consiste en une espèce d'x pointillé dans son milieu, avec un anneau au-dessous (6).

Le style de la gravure dénote le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, par la sécheresse des lignes, l'élargissement des croisillons du nimbe et la maigreur des corps. Les trois clous sont aussi un indice, quoique les formes romaines persistent encore dans les monogrammes.

Au point de vue de l'art, c'est assez médiocre comme exécution, surtout pour les figures. Le type était beau, mais il a été interprété par une main peu exercée. Les points de ressemblance avec des

(1) « Ego flos campi et lilium convallium. » (*Cant. Cantic.*, II, 1.)

(2) « Rex regum et Dominus dominantium. » (*Apocalyps.*, XIX, 16.)

(3) Le symbolisme n'est pas invariable au moyen-âge. C'est pourquoi ses formes sont multiples, même relativement à un objet unique, considéré sous divers aspects. S. Euchère, dans les *Formulae minores*, donne à la perle la signification de la doctrine évangélique, « doctrina evangelica » (*Spicil. Solesm.*, t. III, p. 403), condensée ici dans les deux noms mystérieux de Jésus et de Christ, c'est-à-dire d'oïnt et de Sauveur.

(4) « Le pain eucharistique a la forme d'un denier, tant parce que le pain de vie, Jésus-Christ, a été livré pour quelques deniers, que parce que le même denier doit être donné en récompense à ceux qui travaillent à sa vigne. Sur ce pain est souvent gravé le nom et l'effigie de notre empereur, parce que c'est par lui que nous sommes reformés à l'image de Dieu et que nos noms sont écrits sur le livre de vie. » (Guillaume Durant, *Rational*, livre IV, ch. XLI, n° 8.)

(5) Les mêmes monogrammes se retrouvent sur les fers de Claunay, Dissais, Saint-Léger, Bonnes et Vézères (Vienne).

(6) Le premier signe s'observe sur les fers de Baudiment, de Bonnes et de Vézères, le second sur celui de Saint-Léger-Montbrillais. Prétendre trouver dans cette marque de fabrique, comme on l'a fait en Limousin, le millésime 1510, prouve une grande inexpérience; en effet, l'archéologie serait fautive, si pareille date concordait avec un fer dont le style dénote clairement le XIII<sup>e</sup> siècle.

fers du Poitou me font croire à une provenance assez rapprochée et qu'il ne faudrait pas chercher au-delà de nos contrées de l'Ouest (1).

Je termine cette description par une judicieuse réflexion du pape S. Grégoire le Grand, répondant au moine S. Augustin :

« Nous ne devons aimer les lieux qu'en raison des choses qu'ils contiennent (2) ». Or, le visiteur gardera toujours le meilleur souvenir de Châteauponsac, car il y aura trouvé réunis les charmes d'une belle nature, les attraits de l'archéologie et un accueil sympathique.

Au point de vue pratique, quel parti peut-on tirer du fer Limousin ? Je n'hésite pas à le dire, tout est à prendre et rien à rejeter.

Des deux grandes hosties, l'une pourra servir au saint sacrifice, en raison de la crucifixion qui y est figurée ; l'autre sera avantageusement réservée à l'exposition et à la bénédiction, puisqu'elle montre le Christ triomphant. Ce parallélisme du Sauveur souffrant et glorieux, homme et Dieu, convient parfaitement à deux cérémonies distinctes et cependant corrélatives.

Quant aux petites hosties, elles donnent les noms mêmes du Rédempteur, *Jésus* et *Christ*, indiquant par là ce qu'elles contiennent réellement, c'est-à-dire le corps et le sang du Fils de Dieu incarné pour notre salut. Le second de ces monogrammes a une saveur particulière, qui ne doit pas échapper aux pieux fidèles. « Jésus-Christ ayant été oint d'une manière mystique et non matérielle, qui le fit tout à la fois prêtre, prophète et roi, il fut l'Oint par excellence, le Christ ; les sectateurs de sa foi, consacrés par les onctions du baptême, qui les associent aux gloires de la royauté mystique et du sacerdoce, sont eux aussi les oints, les chrétiens. » (*Rev. de l'art chrétien*, t. XXVIII, p. 361).

Qu'on donne ce type à un artiste de talent et, ainsi guidé, il fera une œuvre d'un goût parfait, car la pensée s'y joindra à l'habileté de l'exécution pour forcer l'attention des plus indifférents.

(1) Le fer de Châteauponsac a figuré à l'Exposition de Limoges sous le n° 69. Il est décrit dans le Catalogue de l'orfèvrerie, p. 31.

(2) « Pro rebus loca nobis amanda sunt. »

## III

Je me suis étendu sur le fer de Châteauponsac afin que l'on voie bien quelles ressources offrent à l'étude ces ustensiles liturgiques. Je serai très bref sur les suivants, ne disant d'eux que ce qui est nécessaire à la détermination du sujet.

M. Lecler, doyen de Compreignac, a bien voulu m'adresser plusieurs empreintes ou dessins de fers à hosties, découverts par lui en Limousin. Je vais en faire rapidement la description.

1. BUSSIÈRE-POITEVINE. — Deux petites hosties (0<sup>m</sup>,027), entre deux grandes (0<sup>m</sup>,056), XIII<sup>e</sup> siècle.

L'analogie est très grande avec le fer de Châteauponsac : je noterai surtout les différences.

*Crucifixion* : Soleil et lune, trois clous, tête droite, croisillons du nimbe dépassant la circonférence ; dans le champ, les monogrammes IHS et XPS, agrémentés de grappes de raisin et avec des sigles d'abréviation cintrés.

*Majesté* : Siège rectangulaire au-dessus d'un perlé ; Christ sans pieds, bénissant à trois doigts et tenant de la gauche le globe cerclé et crucifère, nimbe crucifère ; dans le champ, cinq étoiles à huit rais.

La double bordure, aux grandes hosties, est striée : une seule entoure les deux petites.

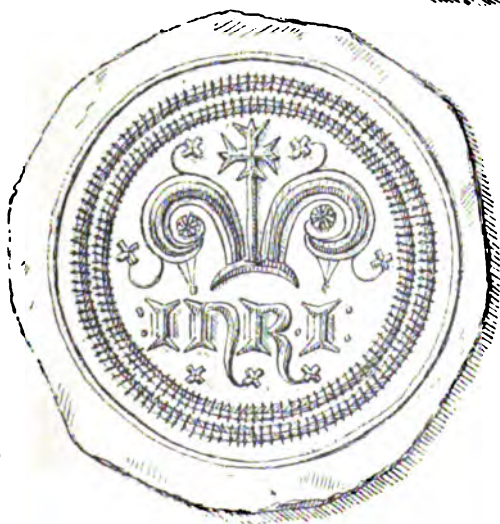
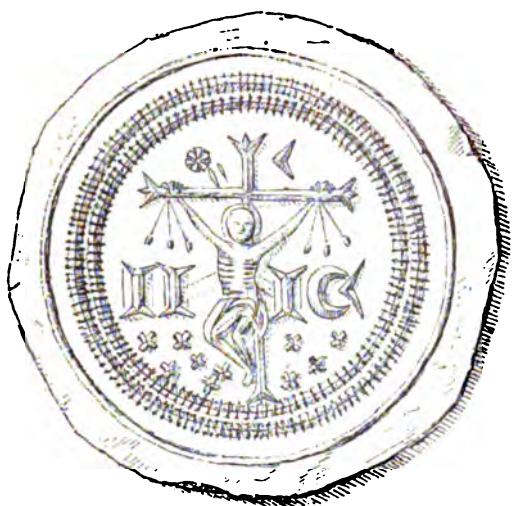
*Monogrammes* : A l'hostie du haut, XPS ; à celle du bas, IHS, en majuscules presque romaines, avec le sigle d'abréviation, cintré et surmonté d'une croix.

2. SAINT-LÉGER-MAGNAZEIX. — Même disposition que précédemment. Grandes hosties, 0,05 de diamètre ; petites, 0,028 ; fin du XIII<sup>e</sup> siècle, écriture en gothique ronde, bordures striées.

*Crucifixion* : Croix dont les extrémités se découpent en trèfle à lobes aigus ; soleil sous la forme d'une rose et lune en croissant, nimbe uni, trois clous, large jupon aux reins ; des mains coulent trois jets de sang ; le corps s'affaisse. Dans le champ, le monogramme IHC, avec sa finale grecque (le sigma grec avait autrefois la forme du C) ; les deux jambages de H sont placés à droite et à gauche du corps et reliés par une longue traverse ; à la partie inférieure, semis de fleurettes cruciformes.

*Titre de la croix* : Sous la forme traditionnelle INRI (*Iesus*





JT

Fer à hosties de l'église de Saint-Léger-Magnazeix (Haute-Vienne)



*Nazarenus Rex Iudæorum*), trois fleurettes à quatre pétales au-dessous et, en manière de sigle, une large fleur de lis dont les volutes sont fleuronées et la tige amortie en croix tréflée; ce qui veut dire que le Christ a régné par la croix : *Regnavit a ligno Deus*, comme chante l'Eglise avec S. Fortunat.

**Monogrammes :** En haut et en bas, même sujet pour les petites hosties : Le nom de Jésus contracté, comme à la crucifixion, IHC, avec un semis de cinq fleurettes à six lobes, qui pourraient être des étoiles, et, au-dessus, une croix à branches égales et tréflées. Les fleurons disent la joie de la résurrection, *gaudia paschalia*, tandis que les étoiles proclament la divinité et le triomphe dans les cieux.

La fleur de lis, sur le fer de Chizé (Deux-Sèvres), surmonte le nom de Jésus IHC; sur celui de Dercé et de Claunay (Vienne), elle accompagne le titre INRI.

La Crucifixion est identique sur le fer de Dercé (Vienne), qui présente aussi sur ses petites hosties le monogramme IHC répété.

3. Cussac. — Même disposition. Grandes hosties, pourtour en cordelette : 0,05; petites : 0,027; XIII<sup>e</sup> siècle avancé (1).

**Crucifixion :** Soleil et lune, trois clous, nimbe crucifère; la Vierge et S. Jean nimbés, la main à la figure en signe de grande douleur; fond semé d'étoiles.

**Majesté :** Contour intérieur perlé; Christ, sans pieds, assis sur l'arc-en-ciel, nimbe crucifère, bénissant à trois doigts et tenant le globe du monde; auréole perlée en forme de losange (2), contenant deux étoiles et deux fleurs de lis; quatre autres fleurs de lis, entre deux points, cantonnent l'auréole.

Sur les petites hosties, entourées d'un cercle perlé, crucifixion, nimbe uni; soleil en étoile et lune en croissant, abaissés au niveau du corps; champ pointillé.

Au centre, poinçon analogue à celui de Châteauponsac.

(1) Ce fer a figuré à l'exposition sous le n° 68; il est décrit dans le Catalogue, section des métaux, page 34.

(2) L'auréole en losange est rare. J'en citerai deux exemples, l'un du XIII<sup>e</sup> siècle, sur le reliquaire de la vraie croix, à S. Mathias de Trèves (voir la planche dans le *Trésor de Trèves* et la *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, n° de juin); l'autre du XIV<sup>e</sup>, sur une custode émaillée du Musée d'Angers. M. Darcel avait oublié ces types, quand il m'a contesté l'exactitude de mon observation, proposant de voir dans ce losange comme « plus naturel », « un simple ornement. » (*Bullet. arch. du Com. des trav. hist.*, 1886, p. 369).

4. MAILHAC. — Ce fer (1) présente une forme exceptionnelle, car il n'a été destiné qu'à la communion des fidèles (2). Les petites hosties, larges de 0,027, sont disposées, au nombre de dix-huit, sur trois rangs, de six chacun. Elles alternent la crucifixion et le monogramme IHS; XIII<sup>e</sup> siècle. La bordure est striée en imitation de perles.

La crucifixion n'a de particulier que le nimbe crucifère, l'inclinaison légère de la tête, le cambrement des jambes, habituel à l'époque, les trois clous et, dans le champ, les deux lettres IX, qui sont les initiales de *Iesus* et *Xpistus*.

Sur le monogramme IHS, l'écriture tend à devenir anguleuse; cependant le sigle horizontal ne coupe pas la hampe de H. Il est évident que l'idée de la croix, si fréquente postérieurement, n'est pas encore née de cette forme d'abréviation.

5. SAINT-BARBAN. — Deux grandes hosties, où la légende, en gothique ronde un peu maigre, se développe entre deux rangs de stries (0<sup>m</sup>,65); deux petites, entre les deux précédentes (0<sup>m</sup>,35). Le développement du diamètre indique que nous sommes au XIV<sup>e</sup> siècle, non moins que le style.

*Crucifixion* : Nimbe crucifère, tête légèrement inclinée à droite, soleil et lune au-dessus de la traverse de la croix, linge étroit aux reins, trois longs clous à tête triangulaire. Dans le champ, quelques croisettes et le nom de Jésus, réduit à son initiale et à sa finale J S. En exergue, les paroles de la consécration :

HOC EST. ENIM. CORPUS. MEVM

Les S retournées et l'espace irrégulier entre les lettres attestent qu'elles ont été, non gravées mais frappées au poinçon, comme l'a remarqué M. Darcel pour un fer de la Charente, que j'avais envoyé au Comité des travaux historiques.

*Agneau de Dieu* (3) : En bordure, croisettes qui peuvent simuler des étoiles; dans le champ, un agneau, trop petit pour la place qu'il doit occuper, détournant la tête, nimbé du nimbe crucifère, tenant de la patte dextre une grande croix, à laquelle flotte une bannière à deux flammes, marquée d'une croix; au-dessous, en

(1) A l'exposition, il a été classé sous le n° 67 et décrit page 31.

(2) Je ne lui connais pas de similaire, sinon dans un texte italien, qui réduit à six le nombre des petites hosties : « Una alia forma ferrea pro hostiis parvis conficiendis, videlicet sex pro vice. » (*Ino. de la cath. de Parme*, 1483).

(3) Pour le symbolisme de l'Agneau, voir l'*Écho de Rome*, t. II, p. 676; t. III, p. 162.

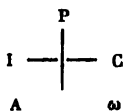
gros caractères, AGN'. La légende reproduit la formule liturgique, en se contentant des initiales des trois derniers mots, faute de place :

AGNVS DEI. QVI TOLLIS PECATA M. M. N. (*Mundi Miserere Nobis*).

Les petites hosties se divisent en trois compartiments : en haut, une croix pattée, à branches égales, entre deux croisettes ; au milieu, un monogramme dont les trois lettres sont séparées par des croisettes ; en bas, une arcature continue, à cintres retombant sur des croisettes. Des stries horizontales, *alésées*, comme on s'exprime en blason, c'est-à-dire ne touchant pas aux bords, indiquent les trois étages.

Le monogramme est IHS (1) (*Ihesus*) pour l'hostie supérieure, et IPS pour l'inférieure. Régulièrement, il faudrait à ce dernier XPS pour *Xpistus*. Que signifie donc cette variante ? Il est possible que ce soit une erreur de graveur. Toutefois je dois dire à sa décharge que, très anciennement, je rencontre quelque chose d'analogue (2).

Sur un émail champlé de l'exposition de Limoges, j'ai lu, au titre de la croix, IPS, que je trouve reproduit, à la même place et de la même façon, sur une croix émaillée du XIII<sup>e</sup> siècle que possède M. Gaillard de La Dionnerie, à Poitiers. Qu'il y ait eu erreur une première fois, c'est admissible, mais que cette erreur se soit répétée, ce n'est guère probable, à moins que les deux pièces ne sortissent du même atelier. La *Gazette des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> sér., t. III, p. 394, a publié un monogramme fort curieux, employé, en 1082, par Raymond, évêque de Bazas. Il est formé d'une croix, dont les branches supérieures portent les lettres IPC et auxquelles pendent l'*alpha* et l'*omega*.



(1) Sur une tapisserie italienne de la Renaissance, appartenant à M. Davillier, la bordure répète, dans une série de cartouches, le nom de Jésus en majuscules romaines avec l'aspiration H, IHESVS (*Gaz. des Beaux-Arts*, 2<sup>e</sup> pér., t. X, p. 53).

(2) Un Christ émaillé, de la collection Gaillard de La Dionnerie, à Poitiers (XIII<sup>e</sup> siècle), a son titre ainsi formulé : IHPC IXSIC, ce qui est absolument inintelligible, étant données quatre lettres pour chaque nom, là où il n'en faut régulièrement que trois. Dans IHPC, P est de trop : il manque au contraire dans le second monogramme, où l'on peut supposer XPIS<sup>T</sup>uC, en utilisant toutes les lettres, les mettant à leur place respective, ajoutant la voyelle U et substituant T au second I.

A première vue, on ne distingue que les trois lettres IPC, qui équivalent à IPS des émaux limousins, et l'on serait tenté de lire *Xpistus Im PeranS*. Mais, à la réflexion, la signification est tout autre : lu horizontalement, le monogramme donne, par une initiale et une finale, le nom de Jésus à la manière grecque, *Ihesus* ; lu verticalement, la croix devient le X initial, comme sur nombre de monuments primitifs, entre autres le pupitre de sainte Radegonde et le P qui la termine répond à la seconde lettre de *XPistuc* (1).

IPS pourrait donc être une réminiscence de ce monogramme, où S serait finale, commune aux deux mots, dont le premier annoncerait par I, *Ihesus*, et le second ajouterait P à la croix pour faire *XPistus*.

#### IV

Voici donc cinq fers du xiii<sup>e</sup> ou xiv<sup>e</sup> siècle qui existent encore, un sixième a disparu. M. Lecler ne s'est pas contenté de me le signaler, il a eu la complaisance de me calquer le mauvais dessin qui en a été fait, au siècle dernier, je ne sais trop pourquoi, car le fer, en somme, n'est pas plus curieux que les précédents.

Dans les Mémoires sur les évêques de Limoges, par Legros (à la bibliothèque du grand Séminaire, de cette ville), il y a un dessin du fer de Teijac, canton de Nontron (Dordogne). Je ne le suppose pas précisément exact, car tous les traits y sont rendus par un pointillé que je n'ai jamais observé sur les fers à hosties. Quoi qu'il en soit, il offre cette particularité de trois hosties, deux grandes et une petite, placée à la partie inférieure. Les grandes mesurent à peu près six centimètres et la petite trois, suivant la proportion établie entre elles, qui est la moitié en plus ou en moins.

La crucifixion montre le Christ attaché à une croix plate par quatre clous (?), un linge très étroit aux reins, un nimbe uni (?)

(1) XPC, écrit en gothique carrée, se voit encore, au xv<sup>e</sup> siècle, sur un corporal brodé de l'église de Sainte-Fortunade (Corrèze), reproduit dans le *Glossaire archéologique*, p. 433. C'est la dernière trace de la forme archaïque.

(2) Le Christ porte toujours un nimbe crucifère; s'il en est autrement, c'est que le nimbe était trop petit pour que le graveur pût y inscrire une croix ou que cette croix, peu profonde, a été effacé par l'usage du fer.

autour de la tête, le titre vide et placé obliquement, accompagné du soleil à face humaine et de la lune en croissant. Il est désigné par l'inscription du champ, ainsi formulée IHS XUS. Le premier monogramme est connu, IHesus; le second, au contraire, est tout-à-fait insolite, car U a remplacé le P traditionnel, XpistUS. J'ai peine à croire à cette substitution, faute de similaire.

L'autre hostie figure la Majesté, comme le voulait l'iconographie du temps. Le Christ, nimbe uni, est assis sur un siège rectangulaire, garni sur le devant de deux quatrefeuilles dont les lobes sont disposés en carré. Il n'a pas de pieds et on le dirait presque sortant du tombeau. Ses bras sont étendus et la main droite semble bénir. Probablement, c'est la scène bien connue du Fils de Dieu montrant ses plaies à son Père, lors du jugement dernier. Au dessus, un globe aérien peut rappeler le soleil. Six chandeliers (1) sont rangés près du trône, trois de chaque côté, et dans cet ordre, deux et un, pour parler comme en blason. Le chandelier est court, à tige droite, pied fourchu et large bobèche; il porte un petit cierge. Pour donner exactement le type apocalyptique, il manque un septième chandelier (2); peut-être était-il en avant du trône, là où je distingue quelques lignes qui pourraient être un escabeau.

Une cordelette entoure ces deux hosties. La petite, au contraire, est cernée par un perlé. Son sujet est la crucifixion : croix plate, sans titre, nimbe uni, corps droit et raide, linge étroit aux reins, pieds juxtaposés (ce qui suppose deux clous); dans le champ, deux étoile à six rais.

Ce fer, dans son ensemble, me paraît appartenir au xiii<sup>e</sup> siècle.

## V

1. SAINT-GEORGES-DES-LANDES (Haute-Vienne). — M. Guibert ne m'a remis de ce fer qu'une seule hostie, dont l'empreinte en pâte accuse le xiii<sup>e</sup> siècle très avancé. Le champ est délimité par quatre cercles concentriques, régulièrement espacés. Le premier, simple

(1) Sur le fer de Savignac-les-Églises (Dordogne), il n'y a que quatre chandeliers.

(2) « Et in medio septem candelabrorum aureorum similem filio hominis. » (*Apoc.*, I, 13).

trait, indique la coupure à faire; le second est un perlé fin; les deux autres offrent un perlé beaucoup plus gros.

La croix de la crucifixion est plate et haute; le titre, non inscrit, y est posé obliquement. Le Christ, au nimbe crucifère, bras tendus, s'affaisse sur lui-même; son corps est d'une maigreur extrême. Un seul clou perce ses pieds superposés.

A sa droite, Marie, nimbée, se tient debout, vêtue d'une robe et d'un manteau, les bras levés à la façon des orantes: elle gémit sur la mort de son fils. Saint Jean, à gauche, lui fait pendant: il tient d'une main le livre de son évangile et porte l'autre à sa figure pour attester son chagrin.

Ces deux personnages sont longs, étirés et étroits.

Il faudrait avoir le fer entier pour bien juger de la date et du style.

2. N. .... — J'ai encore reçu du très obligeant M. Guibert une empreinte anonyme et isolée, qui suppose comme complétement la crucifixion ou la Majesté du Christ. Nous arrivons ici au XIII<sup>e</sup> siècle, vers le milieu. La gravure est médiocre, mais elle donne un relief puissant. Le diamètre est de 0<sup>m</sup>,055. Après le cercle de coupure, faiblement tracé, viennent deux autres cercles striés en manière de grosses perles. Le champ présente un semis, qu'on peut aussi bien dire de rosettes que d'étoiles. Au-dessus d'une ligne horizontale, sous laquelle est couchée une tige fleurie, s'étale le nom de Jésus dans sa forme archaïque, c'est-à-dire contracté en trois lettres imitées du grec: IHC (1). Le sigle d'abréviation simule une accolade, dont les volutes latérales se terminent par des roses et la pointe par une croix à branches égales et pattées.

(1) Voir sur la forme IHC et IHS la *Revue de l'art chrétien*, 1885, p. 470, 474; 1886, p. 497. Voici à l'appui de l'orthographe la plus ancienne deux textes du IX<sup>e</sup> siècle: « Mihi videtur, si tamen vobis non alias, oportere scribi per I et H et C sive S, quod legimus IHS. » (*Jonas episcop.*) — « Scribitur cum tribus litteris, id est *iota* et *e* longo et *sigma*. » (*Drutmar. monach. Corbeien.*)

Grégoire X, par une bulle datée du concile de Lyon, le 21 septembre 1274, et adressée au général de l'ordre, exhorta vivement les dominicains de promouvoir dans le monde la dévotion au Saint Nom de Jésus en réparation des blasphèmes dont il était alors l'objet.

La première confrérie fut érigée par les dominicains à Lisbonne, à la suite de la peste de 1432; la seconde le fut à Oporto; une troisième, en 1564, en Espagne; une autre, en 1600, à Naples. Saint Pie V prescrivit qu'elles ne se tinssent que dans les églises de l'ordre ou ailleurs avec l'assentiment du général.



Un trait léger, qui contourne les lettres à une faible distance, montre qu'elles ont été frappées à l'aide de poinçons, ce qu'on a déjà constaté ailleurs à la même époque, entre autres à Luxé (Charente) (1).

3. N..... — Je dois encore à l'obligeance de M. Guibert une empreinte, malheureusement anonyme et ne donnant qu'une des deux grandes hosties; son isolement ne permet pas de juger de l'ensemble du fer, qui probablement en fournit aussi de petites. Le meilleur procédé est toujours celui de l'estampage au papier humide, qui reproduit le fer en entier. La pâte se conserve difficilement et souvent on ne nous envoie à tort que des hosties découpées, tandis qu'il serait toujours facile d'expédier la feuille elle-même.

La gravure de ce fer n'est pas bonne, mais le dessin ne manque pas d'un certain charme, car il n'est pas banal. Le style dénote le <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle très avancé.

Le diamètre est de six centimètres, qui est la mesure normale du moyen âge.

Deux cercles perlés, de dimensions différentes, forment la bordure. Le champ, à l'intérieur, est encore circonscrit par un feston, également perlé, dont on retrouve un similaire à la porte de l'église de La Souerraine.

Le Christ est attaché à une croix plate et étroite, dont le titre rectangulaire a été gravé obliquement. Le soleil est un globe épais et la lune un croissant. Le nimbe est crucifère, les bras sont tendus en Y, le linge des reins est serré et mis de travers, un seul clou perce les pieds, vus de profil.

Le nom de Jésus, qui n'avait pu trouver place au titre à cause de son exiguité, est inscrit, entre deux lignes formant tablette, au milieu de l'hostie, IHESUS; les lettres sont en gothique ronde ou majuscule.

Deux volutes, terminées chacune par une rose et flanquées de la même fleur, garnissent la partie inférieure, tandis qu'au-dessous des bras s'allongent deux tiges de rosier fleuri. La rose, en effet, d'après le témoignage des symbolistes, est la fleur mystique de la Passion et je l'ai plusieurs fois rencontrée, surtout à la crucifixion, sur des fers du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, par exemple sur celui de Brin-sur-Allonnes (Maine-et-Loire).

(1) Je suppose, d'après le fer de Naintré (Vienne), qui a la plus grande analogie avec celui-ci, que cette hostie doit être jointe à la suivante, comme faisant partie du même ustensile.

## VI

**SAINTE-FEYRE (Creuse).** — Ce fer date de la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle et se fait remarquer par l'élégance de son dessin. Les deux grandes hosties, de 0<sup>m</sup>,075 de diamètre, sont bordées de la même façon, c'est-à-dire un double filet strié et, à l'extérieur, une couronne tréflée, qui convient bien au roi des cieux. Le sujet gravé est, sur l'une et l'autre, la crucifixion, mais avec quelques variantes.

Le champ de la première hostie est semé d'étoiles à six rais, pour exprimer que les ténèbres apparurent tout d'un coup à la mort du Sauveur : au-dessus des bras de la croix sont figurés le soleil, en manière d'étoile et la lune, en croissant. La croix est plate et large : trois longs clous y fixent les pieds et les mains du Christ, dont la tête, entourée du nimbe crucifère, incline à droite. Le linge, qui ceint les reins et que l'on prétend avoir encore à Rome et à Rodez, est très étroit ; il descend à peine à la moitié des cuisses.

Comme d'habitude, Marie et Jean, nimbés, assistent sur le Calvaire à la mort du Fils de Dieu : leur main, portée à la figure, est un signe de grande douleur.

Sur la seconde hostie, la crucifixion est la même, mais sans les étoiles du fond et les personnages sont remplacés par les deux monogrammes traditionnels, qui tiennent lieu du titre absent et nomment le divin crucifié. Ces monogrammes IHS XPS, sont gravés en gothique carrée, avec cette triple particularité que la finale S, aux deux mots, est plus petite que les autres lettres ; que H, X et P, se prolongent en grappe sur pédoncule et que H a sa tête bifurquée et traversée par le sigle d'abréviation.

La petite hostie, placée au bas entre les deux grandes, mesure trois centimètres. Elle répète le nom de Jésus abrégé, IHS, et est circonscrite par un double filet, celui de l'intérieur strié.

En haut, je constate le poinçon habituel, formé de deux espèces de C adossés, avec un point au centre et surmontant un anneau.

J'ai appelé l'attention du Comité des travaux historiques sur ce détail, qui n'avait pas encore été signalé. Dans son rapport, M. Darcel, qui évidemment n'a pas vu les originaux, écrit : « Deux de ces fers..... présentent cette particularité d'être poinçonnés. Notre correspondant croit que le poinçon est composé de deux C adossés, posés horizontalement au-dessus d'un anneau. On y verrait plutôt, d'après l'estampage, un calice sous une hostie, s'il n'y

avait pas un signe en forme d'S posé transversalement au-dessus de ce qui figurerait la coupe.

» M. Barbier de Montault pense que ce poinçon, identique sur les deux fers à hosties qui appartiennent à deux paroisses différentes, doit être celui du graveur ou peut-être plus probablement du contrôle de la pièce. Mais quel serait ce contrôle ? » (*Bulletin arch. du Comité*, 1886, p. 389).

Etablissons bien les faits et tâchons de débrouiller cette question. Il n'y a pas à contester la nature du signe, c'est parfaitement un poinçon. Je maintiens la description que j'en ai donnée comme la plus exacte ; le calice et l'hostie n'existent pas en réalité, ni même n'offrent rien d'approchant.

Ce poinçon ne dit absolument rien : c'est donc purement un signe de convention, une *marque* qu'il s'agit de déterminer, car elle devait avoir un sens certain dans l'esprit de celui qui l'a apposée et de l'acheteur.

Je l'ai rencontrée une cinquantaine de fois sur des fers des <sup>xiii</sup><sup>e</sup> et <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècles, de diocèses différents. C'était déjà un indice. Pour arriver à un résultat, il faudrait classer chronologiquement tous les types de ce poinçon.

A Sainte-Feyre, je l'observe pour la première fois, au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle : je ne l'avais pas encore vu à une époque si tardive.

J'avais pensé d'abord à une marque de fabrique ou de graveur ; c'était déjà difficile à admettre pour une durée de deux siècles. La chose devient impossible en y ajoutant un siècle de plus. Je renonce donc à ma première idée.

Reste la seconde opinion, la seule qui me semble désormais plausible, celle d'un poinçon de contrôle. Les fers à hosties auraient donc été contrôlés. Par qui ? Dans quel but ? Là est le nœud de la question : tôt ou tard, on arrivera à le trancher. L'essentiel, pour le moment, est que, dans l'étude des anciens fers, on n'omette pas l'indication du poinçon.

## VII

Le <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle est représenté par trois fers : les deux premiers me sont connus par les estampages de M. Leclerc, j'en ai pris un du dernier à l'Exposition de 1886.

1. VERNEUIL-SUR-VIENNE. — Fer elliptique : largeur, 0<sup>m</sup>,19 ; hauteur, 0<sup>m</sup>,125. Deux grandes hosties, de 0<sup>m</sup>,075 de diamètre ; deux petites, de 0<sup>m</sup>,03.

Sur les petites, agneau passant, à droite, sur une terrasse, avec l'étendard flottant; bordure étoilée, qui forme comme une auréole au symbole du Fils de Dieu.

Sur les grandes hosties, crucifixion entourée de la couronne d'épines : nom de Jésus, IHS, du milieu duquel s'élance la croix portant le Christ, ce qui traduit littéralement un texte de saint Paul, reproduit par la liturgie dans l'office des ténèbres du Samedi-Saint : « Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem, mortem autem crucis; propter quod Deus exaltavit illum et dedit illi nomen quod est super omne nomen. » La crucifixion et le monogramme sont donc bien faits pour aller ensemble, puisqu'ils s'expliquent mutuellement.

2. AIXE. — Ce fer elliptique (0<sup>m</sup>,21 sur 0<sup>m</sup>,14), appartient à la communauté des religieuses du Sauveur. Diamètre des grandes hosties, 0<sup>m</sup>,08, des petites, 0<sup>m</sup>,03.

En haut, chiffre compliqué des noms de Jésus et de Marie, I MA S, avec les trois clous au-dessous. M et A sont superposés, MariA; le nom de la Mère est enclavé dans celui du Fils, IesuS.

En bas, nom de Jésus, IHS, avec la croix plantée sur H et, au-dessous, le Sacré-Cœur, percé de trois clous. Voilà pour les petites hosties.

Sur la première des grandes, même monogramme que sur la seconde petite hostie, avec le même cœur, à cette différence près que la crucifixion remplace la croix; en bordure, quatre marguerites ou pâquerettes (la fleur du temps pascal), séparant quatre palmes, symbole du triomphe sur la mort et le démon.

Sur l'autre grande hostie, monogramme IHS dont les lettres sont découpées en balustres; au-dessous, cœur enflammé; sur la lettre médiane, le Christ, debout, bénissant, appuyé sur la croix. Ici la Résurrection est opposée à la Crucifixion. Autour de la bordure sont gravés les instruments de la Passion.

Le symbolisme est très clair. Le nom de Jésus rappelle les paroles prononcées par le prêtre, lorsqu'il communie : *Panem coelestem accipiam et Nomen Domini invocabo*. Le double monogramme signifie que Jésus est né de Marie, comme on chantait en France : « Ave verum corpus, natum de Maria Virgine ». Le nom est exalté, parce que la mort sur la croix a été suivie de la Résurrection. Je ne vois qu'un point à reprendre : les palmes auraient dû être réservées pour la seconde hostie, tandis que les instruments de la Passion étaient mieux à leur place autour de la Crucifixion.

3. CHATEAU-PONSAC. — Fer elliptique (0<sup>m</sup>,18 sur 0<sup>m</sup>,11), donnant l'empreinte de deux petites hosties (0<sup>m</sup>,027), placées entre deux grandes (0<sup>m</sup>,08).

En haut, nom de Jésus IHS, avec la croix au-dessus de H et

le cœur au-dessous; autour, couronne en branches d'olivier croisées. Jésus est vainqueur et il a apporté la paix au monde.

En bas, dans une couronne d'épines, même monogramme crucifère, accompagné des trois clous de la Passion. L'influence jésuitique est ici très manifeste, mais l'idée se complète par un symbolisme rationnel, qui oppose la Passion, à la partie inférieure, à la glorification, à la partie supérieure.

La première grande hostie entoure la crucifixion de la série des instruments de la Passion, car la mort n'a été que la suite d'une longue agonie et le dernier des supplices infligés à l'Homme-Dieu sur la croix. Le Calvaire est gazonné. Les pieds sont percés d'un seul clou; la tête incline et rayonne; mourant, le Christ parle à Marie et à Jean, dont le nimbe est en perspective; deux morceaux de bois fixent la croix au rocher.

Sur la seconde grande hostie, des têtes d'anges ailées alternent, à la bordure, avec des branches de palmier et d'olivier croisées, emblème de triomphe et de paix; dans le champ, au-dessus de l'Agneau pascal, passant à gauche, monogramme du nom de Jésus, IHS, dont les lettres sont élégamment dessinées en manière de balustres et qui sert d'escabeau au Christ ressuscité. Le Fils de Dieu est vêtu d'une tunique et étend les bras en croix, comme pour rappeler sa mort. Sa tête rayonne, sa main droite bénit et sa gauche soutient le globe du monde sur lequel est plantée une croix, parce qu'il l'a sauvé par l'effusion de son sang. L'idée est évidemment celle-ci: l'Agneau a racheté les brebis, « *Agnus redemit oves* », dit l'Église le jour de Pâques; son nom est devenu glorieux par toute la terre; le Christ continue à protéger le monde. Cette triple expression de la pensée chrétienne donne à ce fer un intérêt spécial. Je suis heureux de constater que tous méritent qu'on s'arrête à les étudier au point de vue de l'art, de l'iconographie et du symbolisme.

## VIII

SAINT-YRIEIX. — Le fer de Saint-Yrieix nous fait descendre au XVIII<sup>e</sup> siècle; aussi contient-il quelques particularités iconographiques qu'il importe d'étudier, comme la Cène, Madeleine aux pieds de la croix et l'*Ecce homo*: tous ces motifs nouveaux sont empruntés, non à la tradition qui régissait jusque là l'exécution des fers, mais aux idées dominantes et aux tableaux en vogue. La Madeleine attristée n'est pas absolument insolite; je ne connais de la Cène qu'un autre exemple, à Bournand (Vienne) et

l'*Ecce homo* apparaît ici pour la première fois. Ces observations ont leur intérêt au point de vue spécial de l'histoire des fers eucharistiques.

Les deux hosties destinées au prêtre mesurent huit centimètres de diamètre, ce qui est la forme la plus grande. Sur l'une est gravée la Cène, qui rappelle l'institution du Sacrement et sur l'autre la Crucifixion, qui établit le lien entre les deux sacrifices, sanglant et non sanglant.

Le Christ, dont la tête rayonne, est assis au milieu d'une table allongée ; un dais à lambrequin, d'où s'échappent des rideaux relevés sur les côtés, la domine (1). S. Jean, à sa droite, repose sur sa poitrine. Les apôtres sont assis de chaque côté du maître, par groupes de six. En avant, une aiguière à vin est posée sur le sol. La table est chargée de pains ronds, d'un verre et d'un plat oval sur lequel est étendu l'agneau pascal. Judas, à la dernière place, avance la main vers ce plat (2). Le champ de l'hostie est délimité par un ornement en volutes.

La seconde grande hostie a pour bordure une couronne d'épines. La croix, plate et bien équarrie, est plantée sur le Calvaire, aux croupes herbues ; elle touche le crâne décharné d'Adam. Madeleine, agenouillée et éplorée, la tête rayonnante, se détourne ; elle pose sa main gauche sur sa poitrine oppressée et sa droite appuie sur la croix le mouchoir qui séchera ses larmes. Le Christ a les pieds posés sur un support, un linge entortillé autour des reins, les bras tendus : la tête incline et rayonne. Le titre INRI est inscrit sur une tablette, fixée au sommet très court de la croix.

Les deux petites hosties, de 0<sup>m</sup>,025 de diamètre, accompagnent les deux grandes au milieu du fer. En haut, dans un cercle à volutes, le nom de Jésus, IHS, avec une crucifixion posée sur la traverse de la lettre médiane ; en bas, dans une bordure où des cordes enlacées sont reliées par des fleurons, le Christ, couronné d'épines, les mains liées en avant, un roseau en guise de sceptre, un manteau jeté sur les épaules nues, apparaît à mi-corps, tel que Pilate le montra au peuple en disant : *Ecce homo* (3).

La gravure a les qualités et les défauts de l'époque : elle est maigre, sans relief et grandit outre mesure les personnages.

X. BARBIER DE MONTAULT,

Prélat de la Maison de Sa Sainteté.

(1) « Cœnaculum grande, stratum. » (S. Marc., XIV, 15.)

(2) « Qui intingit mecum manum in paropside, hic me tradet. » (S. Matth., XXVI, 23.)

(3) S. Joann., XIX, 8.



Croix-reliquaire des Cars.





## CROIX DE L'ÉGLISE DES CARS

---

L'église des Cars (canton de Châlus, Haute-Vienne) possède une croix du moyen-âge, d'un travail fort remarquable. Cette croix, à double traverse, est ornée de filigranes d'argent doré qui courent en légers rinceaux sur un fond de vermeil. Un Christ à jupon se détache au milieu de la traverse inférieure. Cette croix est enrichie de pierreries aux diverses couleurs, rubis, émeraudes et améthistes ; parmi les intailles qui la décorent, nous avons remarqué sur une pierre bleue une tête d'impératrice placée au-dessus du Christ, et au-dessous, sur une autre intaille, David jouant de la harpe. Cette croix nous paraît du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle.

Le pied, qui est aussi en vermeil, est bien postérieur à la croix : il porte d'un côté l'écusson de la famille des Cars (*de gueules à un pal de vair*), et de l'autre mi-parti des Cars et de Bessey en Bourgogne, dont les armoiries sont : *d'azur à trois quintefeuilles d'argent* (1).

Charles des Cars, baron d'Aixe, puis comte des Cars après la mort de son frère aîné, avait épousé, le 10 août 1587, Anne de Bessey, veuve de Henri de Vienne, fille de Jean de Bessey, seigneur de La Mothe-Trichâteau et d'Isabeau de Beauville. Cette dame mourut en 1622 et fut inhumée chez les Jacobins de Limoges (2). C'est donc entre 1587 et 1622 qu'il faut placer la date du pied de la croix des Cars.

Cette croix a quelques traits de ressemblance à celle que possédait, avant la Révolution, l'abbaye de Saint-Martin-les-Limoges, croix que l'on attribuait à saint Eloi, et dont le dessin, fait par l'abbé Legros, a été publié par l'abbé Texier dans son *Essai sur les Emaillleurs et les Argentiers de Limoges* (planche 1).

(1) Charles SÉGOND, *Trésor héraldique*, p. 417. 1857, in-fol.

(2) *Nobiliaire limousin*, t. I, p. 293.

Ces deux croix sont à double traverse, ainsi que celles de Gorre, de La Meyze, du Dorat, d'Eymoutiers (Haute-Vienne), d'Obazine (1) et de Darnetz (Corrèze).

## II

C'était une opinion admise comme certaine parmi les archéologues contemporains, que les croix à double traverse étaient de fabrication byzantine. Citons d'abord l'avis de M. Didron. « Nous engageons nos lecteurs, disait-il, à bien constater la forme et le nombre des croisillons sur toutes les croix qu'ils auront l'occasion de voir. Quand la double traverse s'y montre, l'origine et la nature n'en seront plus douteuses. La croix sera grecque et servira de reliquaire (2). »

C'était également l'opinion de Jules Labarte, que « la croix à double traverse est essentiellement byzantine (3). »

Mgr Barbier de Montault, dans l'étude qu'il a consacrée à la croix double, s'est approprié la doctrine de Didron, et donne comme « un principe archéologique, — que l'on doit tenir désormais pour certaine l'assertion suivante : *Toutes les fois qu'on trouvera en France, en Europe, une croix à doubles croisillons, on peut être sûr qu'elle vient de l'Orient, et qu'elle contient, comme celle de Namur, du bois de la Vraie-Croix* (4). »

M. Robert de Lasteyrie, dans un article récent sur la croix de Gorre, a combattu victorieusement cette opinion. « Il admet volontiers que la croix à double traverse est d'origine orientale ; mais il admet comme absolument certain que, depuis que les croisés eurent rapporté d'Orient un certain nombre de reliques de la Vraie-Croix, enchassées dans des croix à double traverse, cette forme fut adoptée par nos orfèvres de l'Occident (5). »

(1) Nous écrivons *Obazine* et non pas *Aubazine*, parce que c'est l'ancienne orthographe de ce nom de lieu. (Voir la vie de Saint-Etienne d'Obazine dans BALUZE, *Miscellanea*, t. IV, p. 69), 1683.

(2) *Annales Archéologiques*, t. V, p. 327. — ROBERT DE LASTEYRIE, *Bulletin des Sociétés savantes (Archéologie)*, 1884, p. 492.

(3) *Histoire des Arts industriels*, t. II, p. 467. — R. DE LASTEYRIE, *ibid.*

(4) *Bulletin Archéologique de Tarn-et-Garonne*, t. X, 1882, p. 33 et suiv.

(5) *Bulletin des Sociétés savantes (Archéologie)* 1884, p. 493.

Et il prouve en effet que la croix à double traverse d'Obazine n'est pas une œuvre venue de l'Orient, puisqu'elle renferme une inscription latine qu'il a déchiffrée (*de sco Gregorio... sci Martini*) en caractères du XII<sup>e</sup> siècle (1).

M. de Lasteyrie fait observer que « le Limousin est aujourd'hui encore une des provinces de la France où l'on conserve le plus grand nombre de croix à double traverse ou de croix ornées de filigrane (2) ».

Et en effet les croix de Gorre et de Saint-Martin de Limoges, la croix des Cars et celle de La Meyze, les croix d'Eymoutiers et du Dorat, celle de Darnetz, etc., ne sont pas plus de facture orientale que celle d'Obazine.

Nous partageons pleinement sur ce point l'opinion de M. Robert de Lasteyrie. Nous pouvons ajouter aux arguments qu'il donne que, sur certains reliquaires de facture limousine, tels que la châsse de Saint-Étienne de Muret, à Ambazac, le reliquaire des Billanges, qui représente le fondateur de l'ordre de Grandmont, on voit figurer la croix à double traverse.

Nous reconnaissons avec M. de Lasteyrie que nos orfèvres limousins se sont inspirés d'œuvres exécutées en Orient, et transportées dans notre province. Nous lisons en effet dans la chronique de Geoffroy de Vigeois que Guillaume Vidal, (peut-être le fils de Mathieu Vidal, cet orfèvre de Limoges qui avait aidé l'évêque Humbauld à falsifier des Lettres apostoliques), — Guillaume Vidal avait apporté de Jérusalem une croix précieuse qu'Izambert abbé de Saint-Martial, porta, en 1177, dans la croisade contre les Brabançons retirés dans le château de Malemort :

« *Abbas secum pretiosam detulit crucem, quam Guillermus Vidal apportaverat olim ab Hierosolymis, cum ossibus uxoris in via defunctæ* (3). »

Bernard Itier, dans sa chronique, énumère cette croix parmi les dons offerts au monastère de Saint-Martial : « *W (Willelmus) Vidals adtulit crucem Domini de Sepulcro* (4).

Quoiqu'en dise M. Jules Labarte, ce *Willelmus* n'est pas un allemand, pas plus que *Reginaldus*, traduction de *Reynaud*, ne veut dire *Reinhold*.

Elle était sans doute à double traverse, cette croix d'or que Bernard Itier, trésorier de Saint-Martial, avait fait exécuter, en

(1) *Bulletin des Sociétés savantes (Archéologie)*, 1884, p. 495.

(2) *Id.*, *Ibid.*, p. 495.

(3) Ap. LABBE, t. II, p. 223.

(4) DUPLÈS-AGIER, *Chroniques de Saint-Martial*, p. 287.

1191, non pas en Orient, mais à Limoges pour son monastère : *Anno gracie M<sup>o</sup>. C<sup>o</sup>. XC<sup>o</sup> j<sup>o</sup>, pretiosa crux aurea que in parasceven a conventu adoratur, et orologium consummantur, que jussit fieri Bernadus Iterii tunc thesaurarius* (1).

Du reste ce n'est pas seulement au XII<sup>e</sup> siècle que nos artistes limousins se sont inspirés de l'art de Byzance : il en était de même au X<sup>e</sup> siècle : et, ce qui le prouve, ce sont les noms grecs que l'on donnait, en Limousin, à certaines œuvres d'orfèvrerie. Ainsi, par exemple, l'image de Saint-Martial, représenté sur l'autel, exécutée par Gauzbert, s'appelait d'un nom grec : « *icona aurea* » (2). Pourquoi ces dénominations, sinon parce que ces œuvres d'orfèvrerie étaient des imitations de l'art byzantin ?

Est-ce que, de nos jours, nous n'empruntons pas à la langue anglaise les noms des objets que l'Angleterre a fabriqués en premier lieu et que nous fabriquons après elle ?

Il est donc incontestable que les nombreuses croix à double traverse que nous possédons en Limousin sont d'imitation orientale, mais de fabrication limousine.

L'abbé ARBELLOT.

(1) DUPLÈS-AGIER, *Chroniques de Saint-Martial*, p. 63. On lit encore à la page 287 : « Bernardus Iterii, qui fuit thesaurarius, jussit fieri crucem, que adoratur a conventu in parasceven.

« Bernardus Iterii, tunc thesaurarius, jussit fieri crucem de auro, que adoratur a conventu. »

(2) *Id.*, *ibid.*, p. 5.

# LES ÉMAUX PEINTS

A

## L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE LIMOGES

EN 1886



La collection d'émaux anciens qu'avait pu recueillir la Commission organisatrice de la section rétrospective se composait de 617 pièces empruntées à peu près toutes au pays. Nous ne pensons pas qu'en aucune autre exhibition de province pareil groupement puisse être opéré ; à Limoges même, de longtemps, il ne sera possible de renouveler avec succès la tentative heureuse mais tant soit peu osée de 1886. Une occasion à peu près unique s'offrait donc à tous de constater les richesses locales de la contrée, et surtout d'en étudier les restes. Nous étant spécialement livré au classement et à la rédaction du catalogue des objets compris dans cette partie si intéressante de l'Exposition, il nous a été donné d'avoir entre les mains pendant plusieurs mois les nombreuses pièces ci-dessus, de les examiner de très près et à loisir, et enfin, ce que nous n'eussions jamais pu faire par l'étude de pièces isolées, d'établir constamment des comparaisons et des contacts d'où jaillissaient parfois des lumières inattendues, qui nous permettaient des suppositions motivées et souvent des attributions certaines.

On voit quel attrait devait présenter un pareil travail, aussi nous y donnâmes-nous tout entier. Ce qui nous incombait spécialement était surtout la rédaction du *Catalogue des émaux peints*. Cet ouvrage a été écrit dans un délai forcément trop restreint, mais il contient une somme considérable de notes et d'observations d'autant plus fidèles qu'elles sont plus particulièrement relevées au point de vue technique et que pas une d'elles n'a été

écrite de souvenir. Tout le travail a été fait à l'Hôtel-de-Ville même, devant les vitrines et pièces en mains.

Tout, style, dessin, couleur, procédé, avait été analysé avec un souci extrême de fidélité ; les contre-émaux étaient de notre part l'objet d'un examen particulier et minutieux. On verra plus loin les remarques toutes nouvelles et d'une certaine importance que leur étude nous a permis de faire sur ce point particulier.

Enfin, nous avons été assez heureux pour relever quelques marques jusqu'ici inconnues et pouvoir déterminer, d'une façon précise, le faire particulier de certains émailleurs, notamment dans la famille des Laudin dont les artistes si nombreux ont été trop souvent confondus dans leurs produits et insuffisamment caractérisés dans la manière propre à chacun d'eux.

Ce sont ces notes avec quelques conclusions que nous allons exposer tout-à-l'heure.

Avant de les coordonner et d'aborder leur rédaction, nous avons cru devoir nous entourer des principaux documents relatifs à l'émaillerie. Nous avons compulsé avec le plus grand soin nos auteurs locaux : MM. l'abbé Texier et Maurice Ardant, puis MM. le comte L. de Laborde, Jules Labarte, Darcel, Popelin, E. Molinier, Thomas, Guibert, etc.

Ce travail nous a été tout à la fois d'un sérieux profit et d'un vif attrait. Dans les deux premiers auteurs notamment, nous retrouvions à chaque instant des descriptions et appréciations de pièces qui avaient figuré à notre Exposition, que nous avions eues si longtemps entre mains, que nous avions scrutées de si près.

Souvent nous avons pu constater des observations fines et exactes, de judicieuses attributions de la part de MM. l'abbé Texier et Maurice Ardant. Mais aussi, il faut bien le dire, que d'erreurs, de suppositions sans fondement, de la part de ces derniers ! Loin de nous un parti pris de critique à leur égard. Nous sommes trop pieusement admirateur de ces archéologues érudits qui ont eu le très grand mérite de mettre au jour les documents, de débayer le terrain et de faciliter la voie à leurs successeurs pour nous attarder à la démonstration de toutes les inexactitudes de détail contenues dans leurs ouvrages. Nous nous hâtons de leur rendre hommage et de reconnaître que leurs noms sont aujourd'hui à l'abri de l'oubli, grâce aux éminents services qu'ils ont rendus à l'archéologie, à l'histoire et à l'art de notre province.

Quelques erreurs, notamment dans les généalogies d'émailleurs, ont déjà été relevées chez eux par les savants travaux de

MM. L. de Laborde, Darcel, E. Molinier, Louis Guibert et Thomas ; qu'il nous soit permis, avec des prétentions beaucoup plus modestes, de compléter un peu ce qu'ils ont fait, à un autre point de vue, au point de vue technique.

Les connaissances spéciales sont, en effet, nécessaires pour parler pertinemment de toutes œuvres d'art ; mais dès que l'on entre dans le domaine des arts du feu et notamment de l'émaillerie, dont les procédés si particuliers sont à peu près inconnus du public et même du monde savant, une connaissance réelle de la pratique devient indispensable. Comment, en effet, discerner sainement sans cela les œuvres de deux artistes dont le talent offre de grandes analogies et qui ont vécu à une même époque, lorsque leurs produits ne portent aucune marque distinctive, si l'on ne parvient à saisir dans les procédés, les particularités propres à chacun ?

M. le comte L. de Laborde, dans sa *Notice des émaux du Louvre*, qui demeurera un magnifique monument à la gloire de nos vieux émailleurs, apprécie, un peu sévèrement quelquefois, ailleurs avec un juste enthousiasme, en artiste profond, en critique érudit et en écrivain hors de pair, nos anciens maîtres limousins ; mais il laisse à peu près de côté la question technique.

M. Darcel, dans la nouvelle et très remarquable *Notice des émaux du Louvre*, semble avoir cherché tout spécialement à combler la lacune que laissait l'ouvrage de son prédécesseur. Il s'est attaché à faire suivre la description du sujet de chaque pièce de l'indication des procédés employés, innovation qui ajoute un grand prix au catalogue actuel.

Ce qui serait surtout à désirer, à propos d'explications de cette nature, ce serait de faire ressortir la différence capitale qui existe dans l'art de l'émaillerie entre l'emploi d'un *émail* proprement dit, qui donne un ton translucide appliqué à plat et en forte épaisseur à la spatule, et l'emploi d'une *couleur* (aussi proprement dite) qui produit un ton opaque, toujours étendu au pinceau en couche mince et susceptible d'obtenir, par lui-même, un modelé, suivant que cette couche est elle-même plus ou moins épaisse. C'est d'après ce dernier procédé que se fait par exemple l'aquarelle ou la peinture ordinaire sur porcelaine. Dans le premier cas, au contraire, le modelé est préalablement obtenu, soit par un travail de grisaille, soit par un *apprêt* ou dessin en noir et l'*émail* se superpose par teinte plate. Nous ne saurions assez insister sur la distinction fondamentale à établir entre ces deux méthodes, et on peut dire, en principe, que c'est la première qui a été employée à la belle époque, la seconde au temps de la décadence.

Les travaux de MM. l'abbé Texier et Maurice Ardant ayant servi jusqu'ici, et à juste titre, à bien des points de vue, de base aux études sur les émaux peints, qu'on nous permette une courte digression à leur endroit; elle ne sera point oiseuse si elle permet de rectifier des jugements parfois erronnés et trop souvent admis sans contrôle; ni inopportune, si nous en profitons pour introduire plus intimement le lecteur dans la connaissance de la vraie technique de notre art.

M. l'abbé Texier, d'après des différences observées par lui dans les styles et surtout dans les procédés, divise en trois périodes l'art de l'émail, et adopte conséquemment, dans son ouvrage *Essai sur les Argentiers et Emailleurs de Limoges* (1), une division correspondante en trois parties : 1° Mosaïques en incrustations fondues dans les excipients de métal, du VII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle; — 2° Peinture d'apprêt en émail, du XIV<sup>e</sup> à la fin du XV<sup>e</sup> siècle (1330 à 1470); — 3° Peinture en émail *sur émail cru*, depuis la fin du XV<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours. On n'est pas peu surpris par la théorie qui a fait adopter à M. l'abbé Texier la classification ci-dessus, dans sa troisième division.

Qu'est-ce, en effet, que cette *peinture en émail sur émail cru* qui aurait été pratiquée depuis la fin du XV<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours? Les Pénicaud, les Limosin, les Reymond, les Courteys, les Laudin, les Nouailher et les émailleurs modernes, pas plus que les primitifs, n'ont jamais employé un pareil procédé. Dans les émaux peints, aucune partie du travail ne se fait sur cru, puisque après chacune des huit à dix phases de leur exécution, les plaques doivent nécessairement passer au feu, sous peine de voir le travail fait détruit par celui qui restait à faire. En porcelaine, et surtout en faïence, on peut peindre sur cru, mais en émail cela est impossible, du moins en tant que l'on désire rester dans la voie propre à cet art et en obtenir les effets merveilleux, ainsi que cela a été pratiqué précisément du XV<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours (2).

M. l'abbé Texier était trop étranger aux procédés spéciaux de la peinture en émail pour qu'il put y chercher le point de départ d'une classification de l'importance de celle-ci. Cette ignorance s'explique toutefois, si l'on se reporte à quarante ans en arrière

(1) Poitiers, 1843.

(2) Il est évident que l'on pourrait, à la rigueur, peindre sur une plaque de cuivre enduite d'émail cru, absolument comme on peint sur faïence, mais alors on n'aurait plus qu'une peinture sur émail stannifère, semblable à une faïence dont l'excipient serait du cuivre au lieu d'être de la terre.



et si l'on songe à l'obscurité profonde qui entourait alors les questions spéciales traitées par l'auteur.

La deuxième division, si elle repose sur une donnée juste, le mode de peinture par apprêt, se trouve par contre limitée entre des dates inadmissibles, du xiv<sup>e</sup> à la fin du xv<sup>e</sup> siècle. Et M. l'abbé Texier précise encore davantage ici : il enferme sa deuxième période entre les années 1330 et 1470.

D'abord, il est hors de doute que le procédé de peinture par apprêt a persisté longtemps après 1470 et l'on peut dire, pendant tout le cours du xvi<sup>e</sup> siècle. Nous le trouvons employé, par exemple, par Léonard Limosin sur l'émail de M. Taillefer, *Adam et Eve chassés du Paradis terrestre* (n<sup>o</sup> 18 du Catalogue de l'Exposition), daté de 1534 ; il est vrai qu'il est ici mélangé à une préparation en grisaille, mais il en a presque toujours été plus ou moins ainsi. — Quant au point de départ de 1330, nous ignorons absolument ce qui a pu le faire admettre par M. l'abbé Texier, qui recule ainsi au moins d'un siècle les limites probables de l'origine de l'émail peint. Du reste, il a le soin de nous dire (1) qu'il a vu en Limousin plus de deux cents émaux peints des xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles, où étaient représentés, notamment, des portraits de saint Eloi et de sainte Valérie offrant sa tête à saint Martial.

Rajeunissons toutes ces œuvres de cent ans, ce ne sera pas, assurément, faire trop, d'autant plus que les émaux de la fin du xv<sup>e</sup> siècle sont fort rares et que M. l'abbé Texier s'exprime ainsi au sujet des deux cents pièces dont il s'agit : « L'émail de leur revers a un aspect vitreux, il est mince et de couleur rougeâtre. » Or, le contre-émail des primitifs (2) est épais, rugueux, opaque, formé de résidus grisâtres et de toutes teintes. Ce n'est généralement que dans la période suivante, vers le deuxième quart du xvi<sup>e</sup> siècle, que le revers devient mince et généralement incolore ou légèrement teinté en rouge par l'oxydation au feu de la plaque de métal. La plupart des deux cents pièces de 1330 à 1470 ne seraient donc pas antérieures à 1520 environ.

M. l'abbé Texier va encore plus loin (3) ; il veut établir une « transition de la transition pour les émaux peints du deuxième tiers du xv<sup>e</sup> siècle ». Il suffit de citer la prétention de l'auteur et il est inutile de le suivre dans une justification qui, naturellement, ne peut se soutenir.

Nous n'avons point pour but d'examiner ici dans toute leur

(1) *Argentiers et Emailleurs*, p. 193 et 194.

(2) Voir en particulier M. L. de Laborde, *Notice des émaux du Louvre*.

(3) *Argentiers et Emailleurs*, p. 194.

étendue les travaux, d'ailleurs si intéressants, de M. l'abbé Texier ; nous passerons sous silence les inexactitudes de peu d'importance qui s'y rencontrent, en relevant encore seulement celles-ci qui sont de nature à induire en erreur sur la pratique de l'émaillerie. M. l'abbé Texier, décrivant le procédé par apprêts (1), dit : « les couleurs émaillées sont étendues immédiatement sur le métal *par le pinceau*..... le caractère principal de ces peintures consiste dans la rareté des ombres *superposées* à cette peinture de premier jet ». Ce n'est point au pinceau (on ne pourrait s'en servir vu l'épaisseur de la couche et la grossièreté relative de la poudre d'émail), mais bien à la spatule qu'est étalé l'émail. Quant aux ombres, elles ne lui sont pas superposées, mais sous-jacentes et préalablement tracées et cuites. — Enfin, M. l'abbé Texier croit (2) que le paillon s'appliquait directement sur le cuivre, et que l'émail n'étant pas interposé, l'adhérence du paillon avec la plaque n'avait lieu que sur les bords, ce qui lui aurait enlevé toute solidité. C'est une erreur, et pour preuve nous n'avons qu'à consulter, outre la plupart des pièces elles-mêmes, les curieuses recettes anciennes transcrites par M. Maurice Ardant dans son ouvrage : *Emaillieurs et Émaillerie de Limoges* (3) « les charger (les plaques) de fondant » son (fondant) qui soit bien lavée, et les ferez sécher avant de » les mettre dans le feu, et après tirerez un simple trait noir de » l'histoire que voudrez, et mettrez l'argent (le paillon) dessus là » où voudrez, et les ferez tenir avec de la graine de coudoin (coing)..... ».

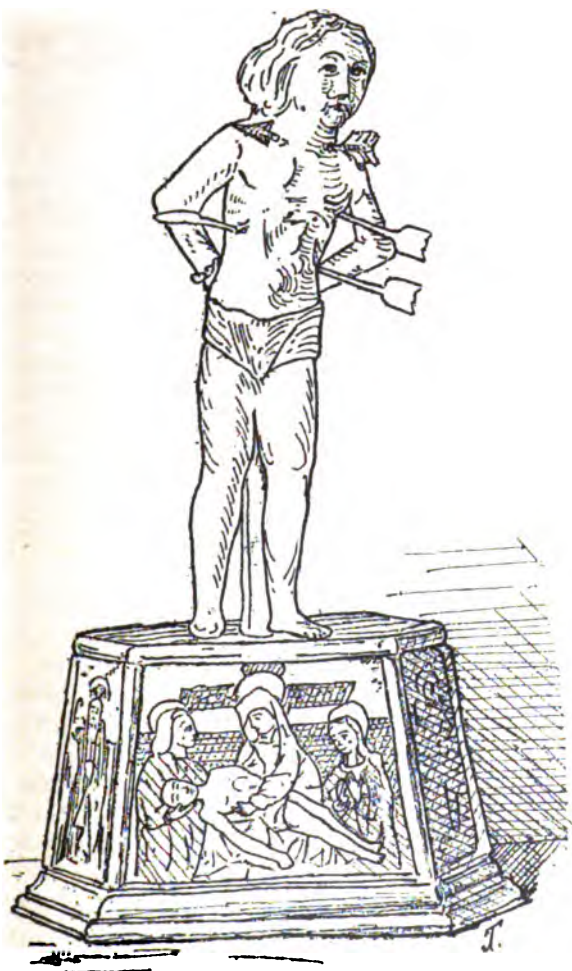
M. Maurice Ardant a été plus réservé sur la question technique, et dans ses travaux, c'est moins à propos des idées et des théories qu'il y a un nombre trop considérable d'erreurs à relever qu'à propos du détail des faits, des dates, des inscriptions, des dimensions, etc. Malheureusement, cela suffit pour qu'on soit obligé, avec lui, de remonter aux sources qui ne sont pas toujours indiquées, et pour que l'on doive se tenir en garde contre ses assertions. Il fait, du reste, preuve souvent, d'un flair sûr et délicat et ses ouvrages, si précieux à une époque où l'émaillerie était presque complètement ignorée, sont justement cités par les auteurs qui ont écrit sur la matière. Il lui restera toujours le très grand mérite, partagé avec M. l'abbé Texier, d'avoir attiré, l'un des premiers, l'attention et le goût du public sur les travaux de nos émaillieurs.

(1) *Argentiers et Emaillieurs*, p. 183.

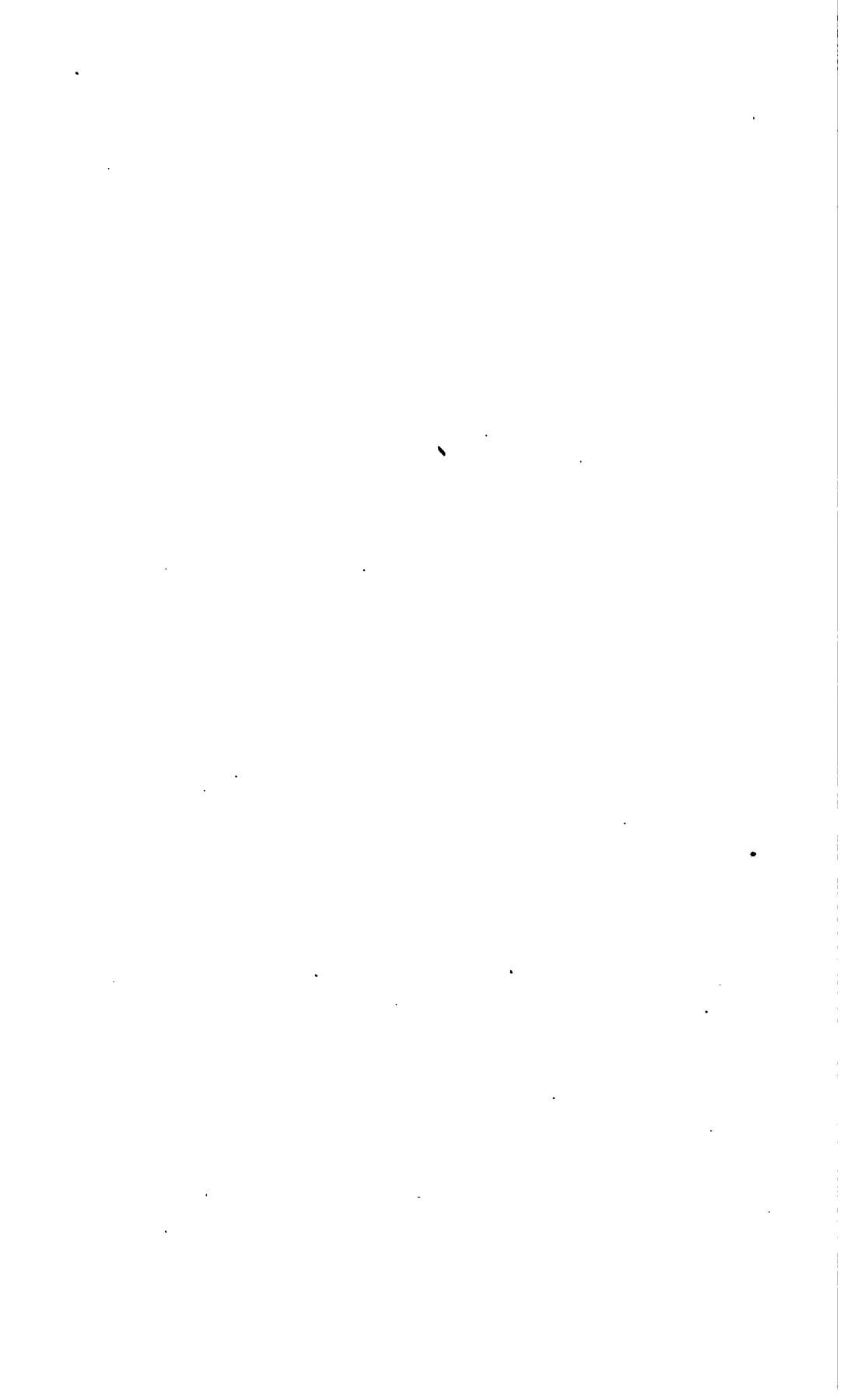
(2) *Ibid*, p. 193.

(3) P. 24.

ÉMAUX PEINTS (PLANCHE I).



Reliquaire de saint Sébastien avec pied orné d'émaux peints (av. 1495)  
de l'église de Saint-Sulpice-les-Feuilles (Haute-Vienne).



## I

## ANONYMES PRIMITIFS

(Fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> et commencement du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle).

Les origines de l'émail peint étaient représentées d'une façon très caractéristique; car nous étions assez heureux pour posséder deux des pièces considérées sinon comme les plus anciennes que l'on connaisse, du moins comme les seules auxquelles puissent s'appliquer d'une façon certaine des dates aussi reculées que celles de 1495 ou au-delà et 1484 à 1510. C'est l'avis de M. Darcel, qui, dans sa *Notice des émaux du Louvre* (1), ne cite à ce point de vue que ces deux pièces.

La première, le n° 21 *bis* de notre Catalogue de l'émaillerie à l'Exposition, est un petit reliquaire émaillé, avec statuette en argent de saint Sébastien, reposant sur un soubassement en forme de pyramide hexagonale tronquée et irrégulière, faisant 0<sup>m</sup>,100 sur sa plus grande largeur. Ce reliquaire appartient à l'église paroissiale de Saint-Sulpice-les-Feuilles (Haute-Vienne). Un des plus grands côtés n'est muni que d'un verre permettant de vénérer la relique qui est à l'intérieur; à l'opposé, un petit tableau en émail peint représente une Notre-Dame-de-Pitié; la Vierge est aux pieds de la croix et tient le corps du Christ, assistée de saint Jean et de sainte Madeleine qui sont à ses côtés. Sur chacun des deux pans voisins, plus étroits, un saint personnage, et sur chacune des deux dernières faces correspondantes, fond violet feuillé d'or et orné d'un écusson *écartelé aux 1<sup>er</sup> et 4<sup>e</sup> de gueules semé de fleurs de lis à une barre de sinople; au 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> d'azur au chef de sinople au lion rampant de gueules couronné d'or*. Sur un des écussons, le 3<sup>e</sup> est fascé d'azur et de gueules de six pièces. Ces armes sont celles d'Antoine Lallemant, évêque de Cahors et abbé général de Grandmont de 1471 à 1495, mort le 22 décembre 1495, donateur de ce reliquaire à la célèbre abbaye (2). Après la destruc-

(1) P. 89 et 90.

(2) L'ancienneté de la provenance de ce reliquaire est aujourd'hui hors de doute, grâce aux heureuses investigations de M. Louis Guilbert, qui a découvert, sur un inventaire du Trésor de Grandmont, des 15 et 16 février

tion de l'ordre, il fut envoyé à Saint-Sulpice-les-Feuilles qui l'a conservé depuis.

Ces émaux datent donc indubitablement au moins de 1495, et il est très probable qu'ils sont antérieurs à cette date de plusieurs années. Le modelé est préalablement exécuté en blanc, au pinceau, sur des fonds foncés, puis recouvert d'émaux translucides ; les traits des figures sont durement repeints en noir, comme cela a été généralement usité jusqu'au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle. Le dessin est assez barbare, mais la coloration puissante et harmonieuse. Ces pièces dénotent évidemment un art qui n'en est pas à ses débuts et les premiers essais de l'émail peint avaient dû être tentés déjà depuis quelque temps ; nous ne pensons pas qu'ils aient pu remonter même à un siècle de la date fixée par M. l'abbé Texier comme origine de la méthode par apprêt (1330).

La deuxième pièce à laquelle nous faisons allusion plus haut est le n° 14 de notre Catalogue, l'*Adoration des Mages*. Cet émail rectangulaire, légèrement cintré du haut, mesure 0<sup>m</sup>,091 de hauteur sur 0<sup>m</sup>,134 de largeur (1).

Il représente, avec cette bonhomie et cette naïveté encore toutes gothiques, la Vierge assise au premier plan à gauche, présentant l'Enfant Jésus à un roi Mage agenouillé à ses pieds et dont la physionomie exprime le ravissement. Derrière, se tiennent debout saint Joseph et, au second plan, les deux autres rois Mages coiffés du bonnet à couronne de Louis XI et montrant du doigt l'étoile miraculeuse qui leur a servi de guide. Un ciel étoilé et un paysage forment le fond. Le côté droit du tableau est occupé en avant par un évêque à genoux devant un prie-dieu où un livre est ouvert, et qui semble adorer, lui aussi, de loin, le divin Enfant ; il est en surplis, revêtu d'une riche chape, ganté, mitré ; sa crosse est derrière lui. L'apôtre saint Jean, nimbé, debout immédiatement après, au second plan, tient de la main droite le calice emblématique d'où s'échappe un serpent ailé et présente de la gauche l'évêque au groupe principal. Sur la tenture du

1495 (1496 nouveau style) la description, sans méprise possible, de cette précieuse pièce, comme appartenant déjà à l'abbaye. Voir l'*Art rétrospectif à l'Exposition de Limoges*, texte de M. Louis Guibert, dessins de M. Jules Tixier, page 75, et une reproduction de ce reliquaire au n° LVIII des planches. C'est du reste cette même planche que nous donnons ici (planche I).

(1) Il est reproduit dans l'album photographique de M. Mieuement sur l'Exposition de Limoges, au n° 30, et dans l'*Art rétrospectif* de MM. Tixier et Guibert au n° LX.

prie-dieu est appendu un écusson : *d'azur au cerf à la repostée* (ce cerf, qui est blasonné d'or, est peint en blanc sur la plaque d'émail), *au chef échiqueté d'or et de gueules*.

Ces armes sont celles de l'illustre famille Barthon de Montbas. Le prélat représenté ici ne peut-être que Jean Barthon, évêque de Limoges de 1458 à 1484, puis archevêque de Nazareth, et mort en 1497; ou Jean, son neveu, évêque de Limoges de 1484 à 1510. On doit y reconnaître plutôt le premier, qui, en souvenir de sa promotion à son nouveau siège, a été représenté recommandé par son patron à la Sainte Famille dans un des lieux les plus célèbres de son nouveau diocèse, Bethléem, où naquit Notre-Seigneur. Cette interprétation n'a pas toujours été admise, et on a prétendu que la pièce pourrait être antérieure ou postérieure.

La pièce ne doit pas être antérieure à 1484, car il n'y avait auparavant aucune raison de représenter Jean Barthon au milieu des rois Mages et à Bethléem; tandis qu'après la nomination de ce dernier au siège de Nazareth, la représentation de Jean Barthon dans le milieu et la scène où il est placé s'explique naturellement. Il est vrai que la croix à double traverse, insigne de sa nouvelle dignité archiépiscopale, ne figure pas à côté de lui; mais de cette omission de détail on ne peut conclure au rejet de notre interprétation, qui est d'ailleurs généralement adoptée.

Nous ne pensons pas, d'autre part, que cet émail puisse être postérieur à 1510, date de la mort du dernier évêque du nom de Jean Barthon de Montbas. Il n'y a aucune probabilité, en effet, que ses successeurs eussent tenu à rappeler le souvenir d'un événement déjà lointain et dont la mémoire n'offrait pour eux aucun intérêt particulier.

La date de cet émail se circonscrit donc entre les années 1484 et 1510. Nous croyons que l'époque de sa fabrication se rapproche beaucoup plus de la première que de la seconde, car il est permis de supposer que c'est plutôt à la suite de l'événement lui-même que se produisit l'idée d'en fixer le souvenir que longtemps après. En outre, tous les caractères de cette plaque, tant au point de vue artistique que technique, se rapportent à la fin du xv<sup>e</sup> siècle. La physionomie souriante de la Vierge et son attitude sont bien dans le goût du temps. Les gros cabochons de couleurs qui ornent le vêtement de l'évêque et du roi Mage à genoux rappellent, comme dans les premiers travaux de Nardon Pénicaud, le mode de décoration employé alors par les orfèvres et les peintres verriers; le cuivre de la plaque ne transparait nulle part et tout le modelé recouvert d'émaux translucides, d'un ton doux et harmonieux, est fait préalablement en blanc, au pinceau et à peu près sans le secours de

l'aiguille, qui ne trace que les cernés et les lignes principales; sous cette couche générale blanche avait été apposée d'abord une première couche noire pour émailler la plaque et servir de fond. Le ciel est étoilé d'or et les vêtements des personnages richement rehaussés de lumières et de fleurs en or; les traits des figures sont redessinés sèchement en noir, au pinceau, ainsi que divers autres détails; il n'y a pas de tons de chair sur les nus. La coloration est fort simple: tous les personnages ne sont vêtus que de bleu et de violet et à peine quelques détails bruns; le paysage est en vert, bleu léger et brun; l'harmonie douce mais assez soutenue. L'aspect général est un peu mat, et l'exécution en somme peu habile encore. Le contre-émail est à peu près celui des primitifs, un fondant grumeleux et mal venu. La plaque n'est pas emboutie mais seulement un peu relevée tout autour, comme cela s'est d'abord pratiqué.

Tout semble concorder pour que cette *Adoration des Mages* soit attribuée au dernières années du xv<sup>e</sup> siècle. M. Maurice Ardant était, avant le Musée, son heureux possesseur (1).

Les deux émaux que nous venons de citer ne portent aucune marque d'artiste. Dans les œuvres signées des Pénicaud se retrouvent bien ces mêmes procédés, mais l'effet n'est pas identique. On peut toutefois les classer parmi les pièces inscrites sous la rubrique: « Style des Pénicaud ».

La date de ces deux pièces, et surtout celle de la première, nous porte à émettre ici incidemment une remarque au sujet de l'opinion de quelques auteurs qui voudraient que les plus anciens émaux peints aient été importés en France par des Italiens et que nous ayons emprunté les procédés de ces derniers.

Observons d'abord que l'on est d'accord pour reconnaître qu'il a été fait peu d'émaux peints en Italie à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, que la période de leur fabrication y a été de courte durée, qu'ils ont été exécutés un peu partout, dans le nord de l'Italie et non dans un centre ayant fait école comme Limoges et que les émaux italiens du Louvre, notamment, sont considérés comme ne remontant qu'au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle.

Dans ces conditions, sur quoi se base l'opinion ci-dessus? Sur ce que la renaissance de la peinture en France est fortement redevable à l'Italie des rapports qui s'établirent entre les deux

(1) Voir au Musée de Guéret une *Adoration des Bergers*, n° 3 de notre Catalogue des émaux peints de ce musée, absolument analogue de style et de procédés et d'un aspect délicieux.



nations à la suite des guerres de la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> et du commencement du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle. Mais les événements dont il s'agit ne datent que de 1495, 1499, 1500, 1501, etc. (1), et les deux pièces ci-dessus sont presque sûrement antérieures de beaucoup à la plus ancienne de ces dates; l'une d'elles, au moins, ne saurait en tous cas, être postérieure à l'année de l'équipée de Charles VIII en Italie.

Peut-on citer des émaux peints italiens plus anciens que nos deux plaques ci-dessus? D'ailleurs, prenons en main une de ces curieuses pièces (que nous avons étudiées à loisir), du Louvre, de Cluny, de la collection Davillier ou de la collection Spitzer. Pourquoi voudrait-on y voir la source à laquelle nos artistes limousins se seraient inspirés pour la transformation de leurs travaux au dernier tiers du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle? Les procédés d'exécution diffèrent sensiblement et les émaux italiens n'ont aucun rapport, quant à l'aspect, avec ceux de Limoges.

Les premiers sont sur fond d'argent, profondément guilloché dans les parties unies (comme certains boîtiers de montres ornés d'un guillochage apparent au travers d'une couche d'émail bleu translucide); ceux qui sont polychromes (collection Davillier), rappellent l'éclat et le brillant des émaux translucides sur relief; les autres, de beaucoup plus nombreux (à Cluny et au Louvre), sont des sortes de camaïeux d'or ou d'argent, sur fond sombre avec grisailles absolument caractéristiques. Elles sont en blanc crayeux, sans aucun glacé, employé avec autant de sécheresse que d'habileté. Ces divers émaux sont très finement exécutés et d'un dessin infiniment plus avancé et savant que chez nos artistes limousins primitifs, au faire comparativement grossier et à la manière complètement distincte de celles des rares émailleurs italiens.

Il est logique, du reste, de supposer que nos peintres verriers, nos orfèvres émailleurs s'acheminèrent, d'eux-mêmes, dans la voie de la peinture en émail, à la recherche de laquelle les poussait, d'une part le besoin de ranimer la vie languissante de leurs ateliers, et d'autre part, la similitude des procédés dans l'une et l'autre méthodes.

En effet, peindre un *vitrail en couleurs* translucides formant tableau, sur une même feuille de verre blanc modelée en bistre sans le secours de la mosaïque des verres de couleurs et des

(1) Conquête de Naples par Charles VIII, 1495. Prise du Milanais par Louis XII, 1499-1500; nouvelle conquête du royaume de Naples, 1501.

plombs, comme cela se pratiquait fort habilement déjà dès le xv<sup>e</sup> siècle; — faire un *émail translucide sur relief* de métal en gravant préalablement, sur une plaque de cuivre, d'or ou d'argent, un sujet en bas-relief et y couchant à plat des colorations translucides, qui, une fois la vitrification opérée, semblaient modelées par suite de leur accumulation en forte épaisseur dans les entailles des traits et des ombres, procédé de transition, pour ainsi dire, entre l'emploi de l'émail dans l'orfèvrerie et la peinture; — ou enfin peindre un *émail sur apprêt*, en traçant en noir au pinceau, sur le cuivre, les traits et les ombres du sujet et recouvrant ce travail de colorations plates et translucides, en somme c'est tout un. Le peintre verrier n'a qu'à substituer une plaque de cuivre à sa feuille de verre, rendre ses couleurs un peu moins fusibles, et, sans rien changer pour ainsi dire à ses procédés, le voilà émailleur. — Le graveur sur métal abandonnera son burin pour le pinceau, il tracera rapidement en noir ce même modelé qu'il obtenait péniblement par l'enlèvement du métal et les mêmes colorations translucides qu'il employait tout-à l'heure lui serviront telles quelles; lui aussi est devenu émailleur.

Comment cette transformation si simple ne se serait-elle pas produite d'elle-même et par la force des circonstances dans nos ateliers limousins? Il n'est point besoin d'une influence italienne pour l'expliquer. D'ailleurs, au point de vue des tendances artistiques, c'est des écoles flamande et allemande qu'a relevé la France pendant la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, et ce n'est que vers 1530 que les maîtres italiens de Fontainebleau, ont pu influencer en limousin la Renaissance française.

A côté de ces deux premières pièces, si intéressantes par la possibilité qu'elles offrent de les dater, il convient d'en citer quelques autres qui peuvent remonter à la même époque et sont exécutées par les mêmes procédés, c'est-à-dire en colorations translucides sur modelé blanc recouvrant la surface entière de la plaque et ne laissant transparaître nulle part le ton du cuivre.

D'abord nous devons nous arrêter au n<sup>o</sup> 13 du Catalogue, *La Mise au tombeau* (1). Cet émail provient du legs de M. Fournier à la ville de Limoges; cette dernière en a fait don au Musée national Adrien Dubouché. Il mesure 0<sup>m</sup>,194 de haut

(1) Cette pièce est reproduite dans l'album photographique de M. Mieu-  
sement sur l'Exposition de Limoges, au n<sup>o</sup> 29 et dans l'*Art rétrospectif*,  
pl. LXL.

sur 0<sup>m</sup>,223 de large. Deux personnages (1), revêtus de manteaux fourrés d'hermine, soutiennent sur un linceul, le corps émacié du Christ, qui porte encore la couronne d'épines, et le placent dans le sépulcre. Derrière, la Vierge, soutenue par saint Jean, considère, les mains jointes, le corps de son Fils; sainte Madeleine, tenant un vase entre ses mains et deux saintes femmes sont à ses côtés. Au fond, les murailles fortifiées de Jérusalem et un paysage boisé.

Si nous examinons cet émail, nous constaterons qu'il offre une analogie remarquable d'exécution et d'aspect avec la plaque que nous avons précédemment étudiée, l'*Adoration des Mages*. Ici encore, le style et le sentiment tout gothiques démontrent que l'inspiration de la Renaissance proprement dite n'a point pénétré dans l'atelier de l'émailleur; mais déjà, une étude attentive et curieuse de la nature se manifeste de la part de l'artiste. L'archaïsme est démodé; on en conserve l'austérité et la noblesse, mais on y joint autre chose : une recherche de vie, de vérité, de réalité. Aussi, que l'on examine les physionomies des personnages de cette scène : elles sont des plus remarquables, sévères, même laides, mais pleines de caractère; pas une n'est banale. Celles des deux hommes qui tiennent le linceul sont énergiques et d'une expression même outrée; les têtes de saint Jean et de sainte Madeleine pourraient être des portraits tant elles sont vraies. Le dessin sec et précis trahit une influence allemande évidente.

Le personnage qui est debout au premier plan, à la droite du spectateur, porte un brassard orné, comme la chape de l'évêque Jean Barthon de Montbas, de perles saillantes en gouttes d'émail, mais elles sont opaques. Sur son chapeau, à la mode de Louis XI comme ceux des rois Mages, se lisent bien les lettres ARPE et peut-être au-dessous CA; sur la coiffure analogue du personnage qui est debout en face de lui, d'autres lettres sont un peu effacées, et tout ce que l'on peut y déchiffrer est ARGRV; sur la bordure du manteau de Madeleine, on lit assez facilement APEI.

Comme dans la plaque précédente, les rebauts d'or sont employés avec profusion et les costumes richement décorés de la même façon. Dans les vêtements aux plis cassés se remarquent de fortes retouches en hachures et pointillé de noir-brun au pinceau. Les chairs sont presque blanches, avec des teintes vineuses crûment accentuées sur les lèvres et les pommettes des joues et un peu plus légères dans quelques ombres. Les quatre femmes du fond

(1) Les descriptions sont généralement empruntées à notre Catalogue des anciens émaux peints de l'Exposition de Limoges en 1886.

sont nimbées en or plein avec dessin rayonnant enlevé à la pointe. Le coloris est à peu près le même que celui de l'*Adoration des Mages*. Les personnages y sont aussi presque exclusivement vêtus de bleu et de violet, avec quelques parties blanches et brunes. Le tombeau est marbré en gris, turquoise et bleu opaques. Le terrain est vert et brun, les murailles de la ville mauves, le ciel bleu pâle. La surface de la plaque manque également de glacé et les couleurs n'ont pas encore la limpidité et la profondeur qu'elles acquerront bientôt. Mais le caractère du dessin et le ton soutenu des émaux (malgré les notes froides du sépulcre et des lointains) donnent à ce tableau un effet puissant.

La plaque de cuivre, presque plate, avec moulure repoussée tout autour pour la raidir, est d'une épaisseur inusitée au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle ; son contre-émail en résidus de couleurs foncées, mélangé de toutes nuances, épais et très irrégulier, est celui des primitifs.

Comme les précédentes, cette plaque ne porte aucune marque ; mais sa comparaison avec l'émail n° 4,576, du Musée de Cluny, représentant une *Mater dolorosa*, et que l'étiquette attribue à Monvaerni, nous engagerait à penser qu'elle sort peut-être aussi de l'atelier de cet émailleur. C'est la même sécheresse et la même dureté d'aspect, le corps émacié du Christ y est traité exactement de la même façon, et les têtes sévères, maigres et laides ont un air frappant de parenté. Cette pièce est, selon toute probabilité de la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle.

M. Maurice Ardant donne une description de cet émail intéressante mais plus minutieuse qu'exacte (1).

En même temps, signalant les inscriptions dont nous venons de relever les traces, il lit, sur le chapeau du personnage de gauche N, sur celui de droite ARIMAT, et sur le manteau de la femme voisine ADEL, d'où il conclut que le premier est Nicodème, le second Joseph d'Arimathie et la troisième Madeleine. Nous reconnaissons volontiers que ces trois noms sont bien ceux des figures en question, mais il est impossible de les lire dans les lettres que nous avons à maintes reprises examinées à la loupe et qui sont fidèlement reproduites ci-dessus. Du reste, c'était un usage assez fréquent à cette époque, de placer, en guise de décoration des lettres sans aucune suite sur les bordures et autres détails des vêtements (2).

(1) *Bulletin de la Soc. arch. et hist. du Limousin*, t. XIV, p. 429.

(2) Voir par exemple, dans le Catalogue remarquablement rédigé de l'Exposition rétrospective qui eut lieu en juin 1862 au South Kensington Museum de Londres, la préface des émaux peints, et, sous le

Une large cassure dans le ciel de cet émail permet de se rendre compte du procédé d'exécution employé ici comme au n° 14 et dans la plupart des pièces de cette époque (fin du xv<sup>e</sup> ou commencement du xvi<sup>e</sup> siècle). Une première couche légère de noir a été étendue sur toute la plaque et recouverte elle-même partout de blanc mis à plat dans le ciel, les terrains et les parties unies et modelé avec plus ou moins d'épaisseur et de relief dans les têtes, vêtements et accessoires. Les émaux translucides variés ont été appliqués par-dessus.

Ce modelé est fait entièrement au pinceau, qui accumule le blanc en saillies plus fortes dans les lumières et l'étale plus mince dans les ombres. Contrairement à ce qui aura lieu un peu plus tard, l'aiguille n'enlève ici ce blanc que dans les cernés et les traits principaux, dessinés ainsi par le fond noir lui-même ; mais l'ensemble du modelé est obtenu par le pinceau seul et la demi-transparence de la grisaille sur le fond aux endroits où elle n'est pas rendue volontairement opaque par une épaisseur suffisante. La qualité grossière du blanc employé à cette époque, et aussi l'inhabileté de l'artiste à obtenir un modelé satisfaisant à l'aide de cette matière seule, dont les émailleurs suivants devaient tirer bientôt de si merveilleux effets, a obligé l'auteur de cette plaque à resuivre et terminer presque partout le travail préalable de la grisaille avec des traits et des ombres rapportés en noir au pinceau et l'importance de ces retouches domine celle des enlevages à l'aiguille.

A ce sujet, nous ferons observer que l'emploi de ce dernier procédé a subi la même progression que le développement lui-même de l'art de l'émail. En effet, les enlevages à la pointe dans le blanc sont peu usités aux débuts de l'émaillerie. L'artiste se bornait alors à produire ainsi, comme nous venons de le voir, les lignes principales du dessin et il exécutait ensuite tout son modelé en bas-relief blanc, pour ainsi dire, au pinceau, faisant, selon son degré d'habileté et la qualité plus ou moins belle de sa pâte, un usage plus ou moins restreint des retouches en noir. A mesure que les procédés et les artistes se perfectionnent, on voit l'aiguille jouer un rôle plus important dans ce travail fondamental du blanc ; dans les œuvres des anonymes qui précèdent immédiatement les belles pièces signées des Pénicaud et des Léonard et qui dénotent un pas de plus fait en avant, nous trou-

n° 1352, la description d'un triptyque représentant la Crucifixion, la Flagellation et la Mise au tombeau. Sur les vêtements de l'un des soldats, se lisent ces lettres qui semblent jetées au hasard : **ESALESTENRC.**

vons, outre le dessin lui-même du sujet, les ombres principales ébauchées en hachures grattées à la pointe (1). A partir du second quart et jusqu'à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, le talent merveilleux de nos grands maîtres ne négligeant aucune des ressources qu'offraient les divers procédés, les utilise tantôt tour à tour, plus souvent ensemble et nous les voyons manier dans leurs grisailles l'aiguille avec une liberté et une habileté surprenantes (2). Ils en retirent, notamment au point de vue de la fermeté du modelé et de la vigueur de l'effet, un parti considérable. — Au xvii<sup>e</sup> siècle, le tempérament des artistes a faibli ; le goût est au joli, à la recherche mesquine du fini ; le rôle de la pointe est bientôt terminé, elle ne saurait se prêter aux exigences du moment et son emploi ne tarde pas à disparaître avec les Laudin et les Nouailher pour faire place aux retouches en couleur opaque au pinceau qui vont envahir peu à peu la surface entière des plaques.

L'examen des pièces au point de vue spécial que nous venons de signaler est facile et il fournira aux appréciations une base de plus dont il y aura lieu de tenir compte dans une mesure convenable.

Outre les trois œuvres particulièrement intéressantes que nous venons d'étudier, les vitrines de l'Hôtel-de-Ville renfermaient encore une collection assez complète de travaux de la même époque, les uns exécutés d'après la même méthode, entièrement sur blanc, les autres sur *apprêt* noir en utilisant l'éclat du cuivre.

Dans la première catégorie, il convient de citer notamment le superbe triptyque à volets de M. le comte de Beaufranchet (n° 1 du Catalogue). Il est composé de huit plaques de 0<sup>m</sup>,136 de haut sur 0<sup>m</sup>,118 de large chacune, et représentant des *Scènes de la Passion* (3). Le dessin y est incorrect, l'exécution plus barbare que dans les n° 13 et 14, mais l'on est encore charmé par l'expression naïve des figures et par l'harmonie du coloris. Ce dernier est sobre et puissant, mais la note dominante n'y est plus comme dans les deux pièces précédentes le violet et le bleu : c'est plutôt le vert, le bleu et le jaune. La gamme est plus claire, l'aspect plus brillant. Nous avons eu le regret de ne pouvoir examiner

(1) Voir n° 20, par exemple, du Catalogue.

(2) Voir n° 45 : assiette de P. Courteys, et n° 48 et 49 : *Vénus et Mercure*, grisailles, au Musée de Limoges.

(3) L'une d'elles, un *Ecce Homo*, a été reproduite dans l'*Art rétrospectif*, pl. LIX.

les contre-émaux cachés par le cadre. Mais ce triptyque est bien de la première période de l'émail peint. Ses procédés d'exécution et son style tout gothique l'attestent.

De la même date et du même atelier très probablement, sont les deux *Baisers de paix* de la cathédrale (n° 4). Ils présentent avec le triptyque de M. de Beaufranchet une analogie exacte de dessin et de coloris. Le cuivre ne transparaît toujours nulle part. Comme dans la *Mise au tombeau* (n° 13), les chairs sont modelées en rouge violacé appliqué seulement dans les ombres ou demi-teintes. Le sujet tout entier, ciel, paysage et vêtements, a été autrefois rehaussé d'or avec une profusion et une délicatesse remarquables. Une particularité de ces émaux, c'est le ton bleu assez vif placé sous les blancs des nus et qui ressort dans tous les traits enlevés à la pointe.

Un autre *Baiser de paix* (n° 5), exécuté toujours sur blanc, était fort intéressant. Il se composait d'une petite plaque rectangulaire, cintrée du haut, où étaient figurés le Christ en croix, saint Jean et la Vierge, enchâssée dans un entourage de même forme en cuivre émaillé. Ce cadre était bleu, rehaussé de torsade et feuilles d'or, et à biseau intérieur blanc garni du même décor. Le revers était noir, semé d'étoiles d'or, à poignée de même émail et ornementation ; sa hauteur totale de 0<sup>m</sup>,161, sa largeur de 0<sup>m</sup>,121. Il appartient à M. Simon, à Limoges. Le modelé plat, les larges cernés noirs du sujet, son coloris simple et harmonieux, la sobriété de la composition accusent chez l'artiste la préoccupation et l'entente de l'effet décoratif ; tout cela rappelle de suite la manière des peintres verriers et l'aspect de leurs vitraux. Cette petite plaque est incontestablement limousine. Quant à l'entourage, il est lourd, mais curieux avec son faux air de faïence italienne ; c'est un émail vénitien de la fin du xv<sup>e</sup> siècle. Nous connaissons au Louvre une *Paix* analogue, avec cadre de même forme et décor. La collection Davillier et nombre d'autres possèdent aussi des pièces analogues. La fabrication vénitienne appliquée à des objets de formes usuelles, plutôt qu'à des tableaux, est toujours facile à distinguer, et la monture de la plaque n° 5 donne parfaitement l'idée de ce genre d'émaillerie.

Dans la seconde catégorie, celle des émaux exécutés non plus sur préparation de blanc, mais sur dessin et modelé en noir, (méthode *par apprêt*), nous signalerons d'abord le *Christ en croix* (n° 2), plaque rectangulaire de 0<sup>m</sup>,217 de hauteur sur 0<sup>m</sup>,163 de largeur. Il appartient à M. Léon Sazerat. Le cuivre transparaît sous toutes les colorations, sauf sous le ciel et les vêtements bleus. Nous trouverons, en effet, presque toujours, comme ici, une couche de

blanc interposée entre le cuivre et le bleu, car ce ton apposé directement sur le métal serait profondément modifié par la couleur de ce dernier et apparaîtrait, sans cette précaution, terne et grisâtre. Un sentiment artistique déjà développé a guidé la main de l'émailleur et fait oublier chez lui l'incorrection du dessin et le peu de soin ou d'habileté de l'exécution. La coloration est chaude et harmonieuse, l'effet soutenu. Nous attribuons cet émail, comme les précédents, à la fin du xv<sup>e</sup> ou au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, avec tendance cependant à le croire un peu moins ancien que les premiers.

Bon nombre de spécimens analogues, quoique d'un art inférieur, étaient encore à remarquer, tels que les n<sup>os</sup> 3, 9, 12, etc. Nous citerons en particulier le n<sup>o</sup> 10, *Notre-Dame-de-Pitié*, parce qu'il est au Musée de Limoges. Il est d'un dessin et d'une exécution barbares, mais précisément à cause de cela l'on peu facilement s'y rendre compte du procédé employé et étudier notamment le travail préalable de noir au pinceau, et le rôle de l'aiguille dans les cernés des parties préparées en blanc et recouvertes de bleu, les seules où le cuivre ne transparaît pas.

A côté de ces émaux, qui caractérisent nettement deux procédés distincts, s'en trouvaient d'autres où les deux moyens d'exécution étaient mêlés et utilisés simultanément, tels que les n<sup>os</sup> 8, 16, 20, etc.

La pièce la plus remarquable de cette série était le n<sup>o</sup> 20, *le Jugement dernier*, plaque mesurant 0<sup>m</sup>,210 de hauteur sur 0<sup>m</sup>,177 de largeur. Le Christ nu, drapé seulement d'un ample manteau et assis sur une nuée, prononce la sentence : la main droite levée indique aux élus le royaume qu'ils ont pour partage, la gauche étendue montre aux réprouvés le sort que leur réserve une éternelle malédiction. A ses côtés, la Vierge et saint Jean, agenouillés, l'implorent en tremblant; en haut, à droite et à gauche, deux anges sonnent de la trompette; en bas, à la droite du Christ, un troisième conduit les bienheureux et à gauche deux diables entraînent le groupe des damnés dans la gueule enflammée d'un monstre. La figure du Christ respire une majesté réellement terrible, celles de la Vierge et de saint Jean, l'effroi et la supplication. Les deux petits groupes inférieurs sont naïvement, mais remarquablement traités. Dans une gueule entr'ouverte, colossale et monstrueuse, se tient accroupi au milieu des flammes un diable hideux; il tire à lui par les bras le corps d'un homme qui cherche vainement à s'archouter en arrière, et un autre diable, plus affreux encore que le premier, pousse par les épaules un vieillard, un jeune homme et une jeune femme qui lut-



tent avec lui de toute l'énergie du désespoir; un lien attache ensemble les quatre personnages. Autant le groupe précédemment respire une suave tranquillité, autant celui-ci est agité et troublé.

Cette composition, éminemment dramatique, est d'une simplicité et d'une ampleur magistrales. Le dessin en est hardi et savant quoique incorrect dans quelques détails, l'exécution enlevée librement, la couleur sobre, chaude et puissante, l'effet général saisissant.

Comme procédé, cet émail tient, avons-nous dit, des deux méthodes sus-indiquées. C'est ainsi que le manteau pourpre violacé du Christ et la draperie brune de saint Jean sont dessinés et ombrés en noir sur le cuivre et brillent de l'éclat du métal, fortement rehaussés d'or dans les lumières. D'autre part, le superbe vêtement turquoise de la Vierge, la tête verte du dragon et les ailes de l'ange, ainsi que les nuages bleus sont préalablement modelés en blanc sur fond noir. Il est curieux d'observer l'importance qu'a déjà pris ici le travail de l'aiguille. Les ombres des dernières parties que nous venons de signaler sont entièrement préparées par hachures enlevées à la pointe, de sorte que le pinceau a eu peu à faire ensuite pour accentuer, par épaisseur, les lumières. Comme d'habitude, à cette époque, celles-ci ne sont pas rehaussées en or (les parties exécutées en apprêt le sont toujours afin de les rendre moins creuses et de les harmoniser avec le reste). Les carnations sont fortement et irrégulièrement saumonées dans les ombres. Le contre-émail n'est plus tout à fait celui des premières plaques que nous avons étudiées, le fondant (1), qui sera bientôt exclusivement employé par les maîtres, y domine, mais mélangé irrégulièrement de résidus gris verdâtres. La plaque à peu près plane, a été seulement un peu relevée sur les bords.

Nous croyons que l'on peut faire remonter la fabrication de cet émail au premier quart du xvr<sup>e</sup> siècle. D'un côté, la composition, qui n'a rien d'italien, se ressent évidemment de l'influence allemande; la Vierge à genoux, notamment, est inspirée d'Albert Dürer, sinon copiée sur une de ses gravures parues dans les premières années du xvi<sup>e</sup> siècle; les grands plis cassés de son vêtement sont tout à fait caractéristiques. Le dessin conserve encore de la naïveté, mais il s'est singulièrement perfectionné. D'autre part, au point de vue technique, nous avons remarqué déjà un

(1) Verre incolore qui sert de base à tous les différents émaux colorés par addition d'oxydes métalliques.

mélange, fort entendu et qui n'avait point été pratiqué ainsi auparavant, de deux méthodes d'exécution distinctes, ce qui dénote, de la part de l'artiste, une connaissance plus complète des ressources dont il dispose. L'aiguille qui ne se hasardait qu'avec timidité dans les cernés et quelques grands traits, envahit librement tout le travail du blanc. Le contre-émail tient le milieu entre ceux des primitifs et des maîtres de la belle époque. Il faut aussi tenir compte de la forme de la plaquée.

Ces diverses considérations nous engagent à limiter, d'une façon certaine, la date de cet émail à la période sus-indiquée. Ce *Jugement dernier* nous appartient (1).

Dans la même catégorie, nous avons cité le n° 16, *La Cène*, de la collection de M. Demartial. Nous ne devons pas omettre d'indiquer que sur le *Registre de la Confrérie du Saint-Sacrement* (n° 31 du Catalogue des manuscrits et imprimés), figurait une miniature représentant identiquement la même composition que celle de cet émail. L'un des deux sujets avait servi de modèle à l'autre, ou tous deux avaient été copiés sur un carton commun. Le registre est daté de 1556, époque à laquelle peut se rapporter à la rigueur la fabrication de l'émail n° 16, car il paraît un peu plus récent que *le Jugement dernier*; nous serions cependant volontiers remonter son exécution quelques années plus loin. Son contre-émail est en fondant (2).

(1) Au moment de mettre sous presse, la série de gravures sur bois, d'A. Dürer, intitulée « La Petite Passion », datée de 1510, vient de passer sous nos yeux et nous y trouvons, dans la planche du *Jugement dernier*, le modèle exact de notre émail; nos suppositions sont confirmées. La gravure prouve tout le talent de l'émailleur, car elle est librement mais grandement interprétée, et l'artiste, au lieu d'affaiblir le caractère de l'œuvre d'A. Dürer, l'a plutôt accentué.

(2) Il est reproduit dans l'*Art rétrospectif*, pl. LXIII.

Nous signalerons, au sujet de cet émail et de cette miniature, les intéressantes remarques faites par M. Paul Ducourtieux, dans son travail sur les *Manuscrits et Imprimés* exposés à Limoges en 1886 (voir p. 26 et suiv.). M. Ducourtieux, rapprochant le *Registre de la Confrérie de Saint-Pierre*, que l'on sait être écrit par Pierre Reymond, de celui de la *Confrérie du Saint-Sacrement*, que nous venons de citer, trouve une analogie frappante dans l'écriture et l'orthographe de ces deux livres, le style et l'exécution des grandes lettres initiales en or et couleurs, etc. Il en conclut avec raison qu'ils doivent être tous deux de la même main et par conséquent que Pierre Reymond est l'auteur de la miniature « *la Cène* », dont nous venons de parler; et, ajoute-t-il aussi pour cette même raison : « Tout porte à croire que cet artiste est l'auteur de l'émail n° 16 de notre exposition ». Nous ne saurions accepter cette dernière partie des

## II

PIÈCES MARQUÉES D'UN V FLEURI ET FEUILLÉ, ET DU  
MONOGRAMME N. B. (1543).

La deuxième marque indiquée ici est rare ; quant à la première, nous n'en retrouvons la mention dans aucun ouvrage et nous croyons la relever pour la première fois.

C'est, comme on peut le voir par la figure 1 de notre planche II, un poinçon composé d'un grand V portant une tige médiane et verticale ornée d'une feuille et d'une fleur. Il est frappé, comme celui des Pénicaud, sur le revers d'une des douze plaques réunies en un seul cadre et cataloguées sous le n° 31. Elles appartiennent à M. le baron de Fromental et représentent *douze scènes de la Passion* traitées en grisaille, mesurant chacune 0<sup>m</sup>,136 de hauteur sur 0<sup>m</sup>,111 de largeur.

Quoique d'une exécution sommaire et d'un dessin incorrect, elles dénotent de la part de leur auteur un réel tempérament d'artiste qui, peu soucieux d'un fini où s'attarderait sa main, se laisse aller à sa verve et à son inspiration. Il y a dans ces petits tableaux une allure vigoureuse et un sentiment remarquable. Les physionomies ont de l'expression et les attitudes sont mouvementées.

Le blanc n'est pas très empâté dans les clairs, et les ombres sont librement traitées en hachures enlevées à l'aiguille ; il est à noter que cet outil joue ici un rôle considérable dans le travail du modelé. Quelques parties seulement de la grisaille sont rehaussées de turquoise et de brun, les ciels pointillés d'or. Le contre-émail est en fondant.

Cette œuvre eut pu, par sa date probable, trouver place dans la première division de notre travail ; nous avons préféré la décrire à part à cause du poinçon dont elle est frappée et aussi de son importance artistique.

conclusions de notre érudit confrère ; car l'émail « *la Cène* », d'une exécution, en somme, assez barbare, est absolument indigne du talent si fin de Pierre Reymond, dont il ne rappelle ni le beau dessin ni la coloration un peu pâle. Quant au modèle de l'émail et de la miniature, il pouvait fort bien, surtout si c'était une gravure, comme le suppose M. Ducourtieux, se trouver dans plusieurs ateliers d'émailleurs à la fois.

Il serait téméraire d'attribuer ces émaux à tel ou tel artiste connu, sur la simple découverte de leur poinçon. Ce V s'appliquerait-il à Jean Varachau ou à Pierre Veyrier, émailleurs, le premier en 1526, le second en 1528 ? Ces dates pourraient concorder avec l'époque de la fabrication de l'ouvrage que nous examinons en ce moment, car, comme style, il est, malgré ses incorrections, d'un art avancé ; les primitifs n'ont point employé comme ici l'aiguille avec une telle liberté, les rehauts de couleur par endroits sur le blanc dénotent une recherche d'effet à laquelle ils n'eussent pas songé, le contre-émail en fondant n'est pas non plus le leur. Mais ne connaissant nulle part un spécimen du talent de ces deux artistes, nous n'émettrons même aucune supposition.

Quoiqu'il en soit, cet ensemble est remarquable et fixait à juste titre l'attention des visiteurs érudits.

L'émailleur qui signe du monogramme N. B. est considéré à juste titre par M. de Laborde comme un ouvrier des plus médiocres. Le savant auteur de la *Notice des émaux du Louvre* nous dit qu'on devrait rejeter ses œuvres des collections et qu'elles ne sont utiles à étudier que « pour éviter de prendre pour ancien ce qui n'est que grossier ». Était-il, comme le pense M. E. Molinier un vulgaire élève de Léonard Limosin ou des Pénicaud ? Le caractère de ses émaux rend cette supposition possible. Il fait d'ailleurs peu d'honneur à ses maîtres.

Nous possédions à l'Exposition deux émaux de ce peintre anonyme, prêtés par M. l'abbé Dubourg, vicaire général à Saint-Brieuc, les n<sup>os</sup> 22 et 23.

Le premier, la *Flagellation*, représente Jésus attaché à une colonne de marbre et recevant les coups de deux soldats, dont l'un le frappe avec une poignée de verges et l'autre avec un fouet à trois lanières. Le Christ est vêtu d'une simple draperie. Son corps, comme les figures des autres personnages, est tout entier traité en grisaille ; les cheveux et la barbe d'un brun jaune. Les deux soldats tiennent leurs vêtements retroussés pour frapper plus à leur aise. La tête de l'un d'eux ne manque pas d'expression. Un prêtre juif, coiffé d'un turban jaune, vêtu d'un surtout violet à rebords verts qui laisse passer les manches bleues de sa robe, assiste, les bras croisés, avec un sentiment de satisfaction barbare, au supplice de l'Homme-Dieu. Au fond, on aperçoit, par une baie de l'édifice, un coin de paysage et le ciel étoilé. L'émail est signé en or : N. B., 1543.

Cette œuvre, bien qu'intéressante à certains égards, répond pleinement à l'appréciation donnée par M. de Laborde sur le talent de son auteur. Elle dénote, par la barbarie du dessin et l'absence de toute entente du coloris, un ouvrier d'une grande médiocrité.

Elle faisait, sans doute, partie de la même série que le n° 23, *Jésus-Christ devant Pilate*, dont les dimensions sont les mêmes à quelques millimètres près (haut., 0<sup>m</sup>,315; larg., 0<sup>m</sup>,215). Nous renvoyons, pour la description de cette seconde pièce, au Catalogue de l'Exposition. Son auteur y fait preuve, non-seulement de manque de talent, mais d'ignorance des procédés, car il n'a pas même pour lui la réussite matérielle; ses émaux sont épais et mal venus par endroits, à peine translucides et comme terreaux, sa couleur terne et monotone. Le contre-émail est en fondant.

Evidemment, si l'auteur n'avait daté sa pièce, l'on pourrait être tenté de la croire plus ancienne au premier abord, et il fallait qu'il fut dénué de tout tempérament artistique pour avoir produit de semblables médiocrités précisément à l'époque où les ateliers limousins commençaient à jeter leur plus grand éclat.

Le Musée de Cluny possède, sous le n° actuel 4631 (1), un émail de ce peintre portant la même signature et la même date N. B. 1543. C'est un *Ecce Homo* mesurant 0<sup>m</sup>,273 de hauteur sur 0<sup>m</sup>,190 de largeur et qui a servi de base à l'appréciation, par M. de Laborde, de la valeur de cet anonyme.

Le n° 24 de l'Exposition représentait aussi un *Ecce Homo*, plaque de 0<sup>m</sup>,288 de hauteur sur 0<sup>m</sup>,200 de largeur et signée également N. B. 1543. Nous pensons que ce devait être une copie moderne de l'émail de Cluny, analogue de dimensions, car son auteur, tout en ayant visé à un effet semblable à celui des n° 22 et 23 n'avait pu s'empêcher de produire une œuvre moins inhabile comme dessin, couleur et réussite matérielle. La gamme générale trop grise et trop brillante n'était plus celle des pièces authentiques de Cluny ou de l'Exposition.

On n'est pas parvenu, jusqu'ici, à assigner un nom à cet émailleur dont les rares œuvres connues portent toutes la même date. Nous avons nous-même vainement compulsé les diverses listes d'orfèvres et d'émailleurs, notamment, celle si complète de l'érudit vice-président de la Société archéologique du Limousin, M. Louis Guibert, nous n'y avons trouvé aucun nom pouvant

(1) Voir M. le comte de Laborde, *Notice des émaux du Louvre*, p. 230, ancien n° 1040 du Catalogue de Cluny.

raisonnablement correspondre aux initiales ci-dessus. Celui qui s'en rapprocherait le plus serait Léonard (d'où Nardon) Boysse, orfèvre en 1582; il n'y a aucune probabilité qu'il fût l'auteur des pièces que nous venons d'examiner.

L'ouvrier qui signe N. B. était-il même limousin?

Rien ne le prouve et nous ne sommes disposé à faire, *à priori*, aucune tentative pour le revendiquer comme tel.

### III

#### LES PÉNICAUD

Qu'il nous soit permis d'exprimer ici tous les regrets qu'a ressentis la Commission de la section rétrospective du *seul refus* éprouvé par elle au cours de ses longues et multiples démarches auprès des possesseurs d'objets d'art, démarches partout ailleurs si favorablement accueillies. Elle avait espéré pouvoir offrir à l'admiration du public un monument d'un très grand prix pour l'art limousin, l'ensemble le plus important et le plus remarquable qui nous soit resté de l'œuvre des Pénicaud.

C'est la *Légende de saint Martial*, en six tableaux réunis en un même et grand cadre et qui, selon toute probabilité, doivent être considérés comme l'œuvre de Jean II Pénicaud. Ces magnifiques pièces, exécutées avec toutes les ressources qu'offrait à la main d'un maître de la grande époque l'art si fécond et si précieux de l'émail, eussent dignement représenté à l'Exposition la période où nos vieux ateliers brillèrent de leur plus vif éclat (1).

Plusieurs œuvres exposées dans nos vitrines pouvaient être attribuées à des artistes de la famille célèbre des Pénicaud; toutefois, deux seulement d'entr'elles en portaient le poinçon connu, un P et un L réunis et couronnés.

L'un de ces émaux mérite toute l'attention des connaisseurs

(1) Ces émaux appartiennent à M<sup>me</sup> V<sup>e</sup> Bardinet, à Limoges, qui avait d'abord fait espérer une réponse favorable à la Commission et a enfin opposé une fin de non-recevoir aux sollicitations réitérées que dans son indécision elle nous avait gracieusement encouragés à tenter.

C'est un petit chef-d'œuvre d'une rare perfection et d'un charme infini, qu'on ne se lasse pas d'admirer et que l'on ne saurait trop étudier. Il appartient à M. Taillefer (1).

Cette plaque rectangulaire (0<sup>m</sup>136 de hauteur sur 0<sup>m</sup>085 de largeur) porte le n° 15 et représente une *Mise au Tombeau* (2).

Jésus vient d'être enlevé de la croix, un ange en costume sacerdotal supporte son corps. La Vierge défaillante est soutenue par saint Jean, qui enlève du front du Christ la couronne d'épines. Au fond, la croix et tous les instruments de la passion ; la colonne de la flagellation apparaît derrière la croix. Sur le même plan, le coq blanc à crête rouge, sur paillon d'or ; auprès du tombeau, les trois dés.

L'agencement de la composition et le sentiment des figures sont gothiques, le dessin naïf et savant à la fois, l'exécution simple dans ses moyens, mais déjà d'une habileté consommée. La coloration claire, gaie et moelleuse est en même temps riche et soutenue, l'aspect général réellement délicieux.

Le corps du Christ s'affaisse bien ; il est raide sans trop d'exagération, l'attitude de la Vierge sincèrement douloureuse ; saint Jean respire auprès de Jésus-Christ et de sa Mère un empressement filial mêlé de respect et d'amour ; l'ange présentant le corps divin à la Vierge est d'une physionomie et d'une attitude pleines de suavité. La robe et le manteau de la Vierge sont en bleu riche, celle de saint Jean violette et douce de ton, la dalmatique de l'ange blanche à larges bandes brunes, le sépulcre gris violacé et blanc dans les lumières ; le terrain brun clair au premier plan, passe ensuite à un vert doux mais assez corsé, il est tout uni ; le ciel bleu intense et du même ton que la robe de la Vierge, va en se dégradant à mesure qu'il approche de l'horizon ; la croix,

(1) M. Taillefer est un heureux collectionneur, à qui revient le très réel mérite d'avoir su recueillir et conserver en Limousin nombre de pièces précieuses et choisies à une époque où nos compatriotes, oublieux de l'œuvre de leurs ancêtres, s'en laissaient trop aisément dépouiller au profit d'étrangers mieux avisés. M. Taillefer s'est formé ainsi un cabinet que toute personne s'intéressant à l'art de l'émail visitera avec plaisir et profit. Hatons-nous d'ajouter que la porte s'en est toujours ouverte pour nous avec une bienveillance et une amabilité dont nous sommes reconnaissant. M. Taillefer avait eu la générosité de confier à la Commission, pendant l'Exposition, sa collection tout entière, soit une quarantaine d'émaux de divers maîtres.

(2) Elle est reproduite dans l'Album photographique de M. Mieusement sur l'Exposition de Limoges, au n° 28, et dans l'*Art rétrospectif*, à la pl. LXII.

l'échelle et divers détails sont du même brun que le sol, la tunique suspendue à la croix, mauve, la bourse du violet de la robe de saint Jean, les ailes de l'ange en turquoise. Le corps du Christ est marbré de petites raies en rouge clair, figurant les blessures de la flagellation ; les plaies du côté, des mains, des pieds, de la tête sont fortement marquées de sang qui ruisselle en grosses raies rouges épaisses et un peu moins brillantes que le reste.

Passant à l'examen technique, on remarque de suite le glacé superbe de la plaque, son exécution savante et d'un fini admirable. Sur le cuivre émaillé d'abord en noir, le sujet est préparé entièrement en grisaille, ne laissant transparaître nulle part le métal. Dans le ciel et le terrain, le blanc est couché à plat, assez épais et tout uni. Dans les vêtements, qui sont remarquablement plissés, et les figures, dont le modelé est très ressenti, il accuse les lumières par de fortes saillies ; dans les ombres il ne laisse transparaître du fond noir sous-jacent qu'un ton gris très doux, comme on peut le voir dans le costume blanc de l'ange. Aussi, l'effet assez plat est-il produit plutôt par le relief des lumières que par leur différence de valeur avec les demi-teintes en somme peu accentuée. Il s'ensuit que les parties colorées d'émaux translucides, telles que la robe bleue de la Vierge, sont plutôt ombrées par le fait de l'accumulation de l'émail dans les creux des plis que par la teinte moins éclatante du blanc à ces mêmes endroits, le bleu devenant plus intense dans les parties profondes que dans les couches minces. C'est d'après ce principe, du reste, que paraissaient modelés les émaux translucides sur relief de métal gravé au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle.

Le dessin du sujet est obtenu par un cerné enlevé dans le blanc à l'aiguille sans dureté, mais la pointe ne joue aucun rôle dans le modelé qui n'est exécuté qu'au pinceau : on la voit cependant apparaître dans l'intérieur du sépulcre, où quelques hachures sont habilement enlevées. Pour donner un peu plus de relief à sa grisaille, que nous avons remarquée assez monotone d'effet, l'artiste rapporte par-dessus quelques lignes en noir-brun au pinceau, par exemple, dans le manteau blanc de saint Jean, dont elles accentuent légèrement les plis. Les traits des figures ne sont généralement pas repeints, ou le sont-ils avec beaucoup de délicatesse et cela disparaît-il dans la belle glaçure de l'ensemble. Les carnations sont extrêmement douces, teintées d'un ton de chair naturel pâle et d'une finesse charmante, un peu plus accusées en pointillé dans les ombres, presque blanches dans les saillies lumineuses. Sur la préparation de grisaille qui a servi pour le ciel et le terrain, le coq est dessiné en noir, modelé en blanc épais, et son plumage est indiqué par de petits traits gris rapportés au pinceau.



Il n'y a, sur toute la plaque, de paillon que dans la crête du coq, mais là le rouge translucide appliqué sur or produit deux notes d'un éclat égal à celui du rubis.

Les chevelures et la barbe du Christ en gris, un peu violacé, sont exécutées avec la plus grande habileté par petits traits déliés de noir et rehauts imperceptibles de blanc, le tout fondu et d'un effet charmant, à dérouter comme procédé les plus fines observations. Dans la robe violette de saint Jean et la tunique mauve appendue à la croix, les principales lumières sont glacées par-dessus la couleur, de légers lavis blancs si savamment disposés qu'ils se fondent littéralement avec la teinte sous-jacente; les ailes de l'ange sont relevées de points lumineux dans chaque plume, d'une façon analogue. Il n'y a pas de rehauts d'or pour accentuer le modelé dans les personnages ou accessoires; quelques lignes délicates sur le bord des vêtements, l'inscription de la croix et les quatre nimbes à peu près pleins avec dessin rayonnant sont seuls exécutés ainsi. Les dés sont ombrés au pinceau, dessinés et pointillés en noir.

Le contre-émail est en fondant d'une venue superbe, léger, égal et pour ainsi dire doré. Au milieu est frappé très nettement le poinçon de la famille. La plaque, non moulurée tout autour, est légèrement mais convenablement emboutie.

Dans ses *Emaillieurs et Emaillerie de Limoges*, M. Maurice Ardent cite cette *Mise au tombeau*, sans l'attribuer à tel ou tel Pénicaud en particulier (1). Ailleurs (2) il pense qu'elle doit être de Jean I ou de Jean II, mais il ne justifie pas son opinion. M. Taillefer croit qu'elle est l'œuvre de Nardon Pénicaud. Ce qui est certain, c'est que le poinçon qu'elle porte a été employé par Jean I, Jean II et Jean III Pénicaud sur de nombreuses pièces, concurremment avec la signature ou le monogramme de chacun d'eux. Quant à Nardon, on ignore s'il en a fait usage.

(1) Page 106.

(2) *Bulletin de la Société archéologique du Limousin*, t. VIII, p. 28 et 29. Dans une note, M. Ardent y dit qu'en examinant de près cet émail, il y a découvert la date de 1544. Nous affirmons de la façon la plus formelle que cet émail, qui n'a subi aucune détérioration, ne porte aucune date ou marque quelconque autre que le poinçon du revers. Nous l'avons examiné à maintes et maintes reprises, pendant plusieurs mois, même retiré de son cadre et nous sommes absolument certain de ce que nous avançons. Combien de fois, hélas, n'aurions-nous pas à relever chez M. Ardent, d'autres indications d'une inexactitude aussi flagrante que celle-ci ! Et cependant quelle n'est pas l'importance d'une date, lorsqu'il s'agit d'attributions ?

Comparons la *Mise au tombeau* aux ouvrages connus de ces différents artistes.

Jean III Pénicaud vivait à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, peut-être même au commencement du xvii<sup>e</sup>. Le style de ses travaux est tout particulier, et bien que nous ne partagions point complètement à son égard l'enthousiasme de M. le comte L. de Laborde, qui l'appelle « le talent supérieur et la gloire de Limoges, » il faut reconnaître chez cet artiste une puissante originalité, de la vie dans ses compositions et une fougue d'exécution toute personnelle; mais son dessin est loin d'être irréprochable et sa facture d'une liberté qui touche souvent à la plus déplorable négligence. Il n'a exécuté à peu près que des grisailles, aisément reconnaissables aux contrastes exagérés des ombres et des lumières, à l'apparence quasi fantastique de ses figures sans consistance dont le côté éclairé s'enlève brillamment, tandis que l'autre moitié à peine indiquée se perd dans l'ombre intense de fonds noirs (1). Ses draperies sont souvent mauvaises. Jean III est un artiste d'un tempérament vigoureux, mais qui manque de mesure et de correction.

Il est évident que rien chez cet émailleur, ni ses défauts, ni ses qualités, ne répond aux caractères de notre *Mise au tombeau* d'un charme si doux.

Nous ne voyons pas que les ouvrages de Jean II Pénicaud lui soient beaucoup plus analogues; mais nos grandes collections publiques possèdent si peu de travaux raisonnablement attribués à cet artiste, qu'on est bien loin d'avoir pu reconnaître sûrement jusqu'ici sa manière et discerner convenablement les productions des deux premiers Pénicaud du nom de Jean. Les grisailles que nous connaissons de Jean II sont traitées plutôt avec légèreté qu'avec empâtements éclatants comme ici, et surtout ses émaux sont d'un aspect bien moins gothique que celui de M. Taillefer. Rien ne nous autorise à attribuer notre n° 15 à Jean II Pénicaud, qui signait *Pénicaud Junior*, ou P. I. (2).

Restent en présence Jean I et Nardon Pénicaud.

(1) Toutes ses grisailles ont ce même aspect. Voir, par exemple, le n° D. 232 du Louvre, *le Passage de la mer Rouge*. On y retrouve Jean III Pénicaud tout entier. On dirait une scène de clair de-lune, ou plutôt à la lumière électrique, avec ombres perdues dans le noir et lumières heurtées et sèches. En somme ce n'est pas fait; et la peinture en émail ne comporte pas ces pochades.

(2) Voir à ce sujet les observations de MM. L. de Laborde et Darcel dans leurs savantes *Notices des Emaux du Louvre*.

Jean I paraît avoir eu deux manières distinctes (1). Dans la première, il est tout gothique et vise uniquement sur ses plaques à l'effet des émaux translucides sur relief, témoin son *Christ en croix* (n° 4574) du Musée de Cluny, exécuté sur une grande plaque entièrement paillonnée et d'un aspect si brillant. Il n'y a pas recours à un modelé blanc préalable; le dessin est simplement tracé en noir sur le fond de métal, c'est la méthode *en apprêt* pure et simple. Aussi dirait-on de prime-abord un vitrail, aux tons fins, mais creux d'aspect. Tout, procédés et effet, est à l'opposé dans notre *Mise au tombeau*.

Dans sa seconde manière, Jean I Pénicaud s'inspire davantage du goût imposé peu à peu par la Renaissance. Son dessin devient pour ainsi dire plus classique, sa méthode se transforme complètement. Il abandonne l'éclat des fonds métalliques pour préparer ses sujets en léger modelé blanc sur fond noir et les recouvrir de colorations très douces et mêmes fades, ainsi qu'on peut en juger, par exemple, au n° D. 212, *le Christ en croix*, du Louvre. L'aspect de ses travaux reste froid et est bien loin d'offrir le charme de l'émail de M. Taillefer. L'exécution en est aussi beaucoup moins savante.

D'après ces observations, on ne saurait avancer formellement que Jean I n'est point l'auteur de la *Mise au tombeau*, mais ce qui est certain, c'est qu'il y avait encore un bien grand chemin à parcourir pour arriver des pièces que nous venons de citer à celle de l'Exposition de Limoges dont nous nous occupons et qui est d'un art si avancé. On serait plutôt tenté de rejeter que d'admettre l'attribution à Jean I; et cependant l'émail de M. Taillefer est poinçonné et doit sortir forcément de l'atelier des Pénicaud autres que Pierre.

Serait-il l'ouvrage de Nardon ?

Nardon est le chef de la grande famille d'émailleurs du nom de Pénicaud; c'est le plus ancien de ses artistes et même de tous ceux qui ont signé et daté leurs œuvres à Limoges. Le musée de Cluny possède en effet de lui un très précieux et fort bel émail signé en toutes lettres et daté de 1503 (2). Cette pièce est encore tout imprégnée du sentiment gothique, mais elle dénote déjà des progrès réels dans le dessin et un perfectionnement très sensible des procédés. D'ailleurs, M. Darcel n'a pas craint de dire qu'on

(1) Il vivait en 1537 et 1543; on pense qu'il était âgé à cette date et produisait déjà depuis longtemps.

(2) N° 4573 du *Catalogue du Musée de Cluny*.

doit attribuer à Nardon Pénicaud ce qu'il y a de plus parfait parmi les émaux peints de style encore archaïque.

Nardon est un diminutif familial dans notre contrée de Léonard, ce qui explique la lettre L réunie au P dans le poinçon que s'est transmis toute la famille. On conclut généralement de différents actes où se trouve le nom de Nardon Pénicaud, que ce dernier dût naître au plus tôt en 1470; on a la preuve de son existence en 1513, et MM. Darcel et E. Molinier pensent, d'après certains documents, qu'il vivait encore en 1539.

Comme Jean I Pénicaud, Nardon a dû subir tour à tour les diverses influences artistiques de la fin du xv<sup>e</sup> et du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle. Voici comment s'exprime à cet égard M. Darcel, dans sa *Notice des émaux du Louvre* : « Si Nardon Pénicaud, par son éducation et par ses habitudes de travail, appartenait à l'art français et encore gothique du xv<sup>e</sup> siècle, il dût, pendant ses dernières années de labeur au siècle suivant, subir quelque peu l'influence que l'art italien exerçait en France, surtout par l'entremise de l'Allemagne et des Flandres, dont les gravures arrivaient à Limoges. De là doit résulter, sous l'uniformité des procédés, un certain caractère mixte dans son œuvre, et la difficulté de classer sous un même nom des émaux tout-à-fait gothiques par le dessin et le détail à côté d'autres qui appartiennent à une certaine renaissance, et par le dessin et surtout par le détail. »

Le précieux émail de M. Taillefer serait-il une production de cette dernière période du talent de Nardon Pénicaud? L'auteur y demeure bien gothique par le sentiment et le détail; mais il y fait preuve d'une science de dessin et de modelé que les primitifs ne connurent pas, qu'ils ne paraissent même guère avoir cherchée. Cette pièce est exécutée sur blanc comme toutes les œuvres connues de Nardon et elle témoigne d'une habileté digne de celui que M. Darcel juge, comme nous l'avons dit plus haut, le plus parfait des artistes de l'époque archaïque (1).

Si cette attribution, qui n'est point inadmissible, d'après

(1) Voir notre *Catalogue raisonné des émaux peints du Musée de Guéret*. Au n° 3, figure l'*Adoration des Bergers*, un des plus délicieux petits émaux que nous connaissions des maîtres primitifs. Il se pourrait qu'il fût l'œuvre de Nardon Pénicaud, dont il caractériserait la fin de la première manière. Le sentiment en est franchement gothique, mais par le charme de sa composition et de son exécution, cet émail se place entre l'*Adoration des Mages*, n° 14, et la *Mise au tombeau*, n° 15, dont il soutiendrait aisément la comparaison au point de vue de la saveur artistique.

l'examen ci-dessus du talent et du faire particuliers de chacun des Pénicaud, pouvait être formellement confirmée, elle relèverait singulièrement encore le juste renom du chef de cette illustre famille, car nous ne connaissons aucun ouvrage de Nardon d'un mérite et d'un charme égal à celui de notre *Mise au tombeau*. Elle prouverait, en outre, que Nardon a réellement employé le poinçon de ses successeurs et qu'il a aussi revêtu quelquefois le revers de ses plaques de fondant et non toujours de résidus de couleurs plus ou moins grossiers comme on le croit jusqu'ici (1).

Quoiqu'il en soit, il est certain que l'auteur de la *Mise au tombeau* de la collection Taillefer témoigne, dans ce petit tableau, d'une connaissance approfondie des procédés et des ressources de son art ; il en est le maître et les emploie d'une main sûre, guidée par un goût fin et délicat. Il n'est pas jusqu'aux matières mises en œuvre qui ne soient d'une qualité admirable. Les émaux de ses colorations sont limpides, riches et doux de ton ; son blanc moelleux et délicieusement fondu ; le glacé obtenu par la cuisson est superbe. Que de tâtonnements et de ténacité dans le labeur de chaque jour il avait fallu pour en arriver à des résultats matériels d'une telle perfection à une époque où, au point de vue chimique, l'artiste devait, pour ainsi dire, tout créer lui-même. Un grand chemin a été parcouru déjà depuis le temps où s'exécutaient péniblement les émaux qui représentent Barthon de Montbas et Joseph d'Arimathie ensevelissant Notre-Seigneur, étudiés au commencement de ce travail (2).

(1) Nous connaissons au moins trois autres représentations en émail de cette scène de la *Mise au tombeau*, exécutées d'après le même carton : une dans la merveilleuse collection Spitzer, en forme de petit tableau, de dimensions analogues à celles de l'émail de M. Taillefer ; une seconde dans la même collection, sur le volet droit d'un triptyque du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, représentant le *Christ en croix*, la *Flagellation* et la *Descente de croix*, d'après maître Zwall ; et une troisième au Louvre, aussi sur le volet droit d'un triptyque analogue, dans l'une des grandes vitrines verticales de la galerie d'Apollon. Ces trois pièces dont le sujet est identique à celui de notre n<sup>o</sup> 15, doivent être attribuées à Nardon Pénicaud ou à son école ; il faut reconnaître que les deux dernières, de style archaïque, sont bien loin de la perfection et de la finesse de notre émail de Limoges ; la première s'en rapprocherait assez sensiblement, quoique avec un écart encore bien marqué.

(2) Nous n'avons laissé de côté, parmi les émailleurs de la famille des Pénicaud, que Pierre, qui vivait à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, signait P. P. sans le poinçon de la famille, et a produit, dans le goût de l'école de

La seconde pièce poinçonnée d'un P et d'un L réunis et couronnés était le n° 6 de notre Catalogue. La *Vierge y* est représentée en buste, enveloppée d'un manteau bleu dont les plis rappellent la manière de certains peintres italiens de la Renaissance; la figure est d'une dureté et d'une sécheresse excessives. La plaque porte la légende : AVE MARIS STELLA DEI MATER ALMA. Son contre-émail est comme celui de la pièce précédente en beau fondant, laissant nettement voir le poinçon; l'emboutissage est aussi peu accentué.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur cet émail, dont il nous est impossible de faire une attribution précise, car il ne rappelle pas plus le faire de Nardon que celui des trois Jean ou de Pierre Pénicaud. Nous ne le croyons pas des débuts du xvi<sup>e</sup> siècle et nous pensons que la raideur et la sécheresse de l'œuvre indiquent plutôt, chez son auteur, un degré de talent inférieur qu'une date fort ancienne.

Peut-être ne faut-il y voir que le travail d'un ouvrier de l'atelier qui aurait eu le poinçon à sa disposition ?

Quoique non poinçonnés, on pouvait, croyons-nous, considérer comme sortant de l'atelier des premiers Pénicaud les n° 27 et 28, appartenant à M. Edouard Bouillon à Limoges. Ce sont deux belles plaques, dont la première surtout, *le Christ en croix*, méritait l'attention des visiteurs et à l'examen détaillé de laquelle nous nous serions livré volontiers ici si nous n'avions craint d'étendre outre mesure les limites de ce travail. Nous nous bornerons donc à regret à renvoyer le lecteur à la description fidèle du Catalogue et à la belle reproduction photographique de M. Mieusement (1). Nous ajouterons seulement que le n° 27 était une des pièces les plus intéressantes de notre première vitrine.

Le n° 37, *la Naissance de la Vierge*, appartenant à M. Emile Pouyat, à Limoges, était peut-être, après *la Mise au tombeau* de M. Taillefer, le morceau le plus remarquable de cette catégorie.

Fontainebleau le plus exagéré, des travaux d'un mérite inférieur à celui des autres membres de sa famille. Il n'y avait pas lieu de se demander s'il pouvait être l'auteur de notre *Mise au tombeau*.

(1) *Album de l'Exposition rétrospective de Limoges en 1886*, pl. XXXI. C'est par une faute d'impression que cet émail y est attribué au commencement du xvii<sup>e</sup> siècle. Il faut lire « au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle ».

Cette grande et délicieuse plaque n'est pas frappée du poinçon des Pénicaud, mais c'est avec raison que M. Maurice Ardant, dans le *Journal de l'Exposition de Limoges*, en 1858, où figurait déjà cette pièce, l'attribue à un artiste de cette famille. Il désigne Nardon pour son auteur. Nous croyons qu'il fait erreur et qu'il convient beaucoup mieux d'indiquer à la place Jean I ou Jean II qui ont affectionné la méthode *par apprêt* de noir sur le fondant, faisant ressortir l'éclat du cuivre à travers les colorations enrichies de rebauts d'or abondants et de l'éclat des paillons en grandes surfaces.

En effet, dans cet émail, le cuivre transparaît à peu près partout, et le dais et les grands rideaux du lit à l'ange sont entièrement paillonnés d'or. La couleur de l'ensemble est cependant plus chaude et soutenue que sur la plupart des travaux que nous connaissons de ces artistes, elle est même généralement trop sombre. Cette importante composition, habile mais un peu confuse, est due, comme cela arrivait souvent pour les cartons de nos émailleurs, au grand artiste allemand dont l'influence était alors si répandue, à Albert Dürer. Le dessin de l'émail donné par M. Tixier (1), comparé à la gravure sur bois du maître (2), montre une copie pure et simple de la part de l'émailleur, sauf quelques modifications de détail insignifiantes.

Pour en terminer avec les Pénicaud, nous ferons observer que nous avons, sous notre n° 38, une pièce à peu près identique au n° D. 211 du Louvre, attribué par M. Darcel à Jean I Pénicaud. En effet, l'un et l'autre émail sont de mêmes dimensions et représentent la *Vierge douloureuse*. La Vierge y est en buste, nimbée, les mains jointes, pleurant, vêtue d'une robe violette et d'un manteau bleu doux de tons, sur fond noir à reflets bruns, le côté percé d'un glaive à poignée d'or et lame d'argent oxydé; en haut, à la droite du sujet, les lettres M A enlacées, une étoile d'or sur l'épaule gauche; contre-émaux en fondant.

Quelques différences de détail insignifiantes se remarquent seulement entre les deux pièces : les chairs ne sont pas teintées ici,

(1) *L'Art rétrospectif à l'Exposition de Limoges en 1886*, par MM. Louis Guibert et Jules Tixier, pl. LXXI.

(2) Voir BARTSCH, *Gravures en bois*, n° 80. Une reproduction fidèle de cette rare estampe, qui fait partie de « la Vie de la Vierge » est donnée dans « *Les grands illustrateurs* », premier volume page 8, ouvrage allemand, par Georges Hirth.

tandis qu'elles sont saumonées sur l'émail du Louvre; le fondy est semé de points et d'étoiles d'or, au lieu de larmes; la principale consiste dans la date de 1541 qui ne figure que sur notre n° 38. Comme ce dernier, celui du Louvre n'est pas poinçonné. D'ailleurs, les deux émaux sont exécutés d'après le même carton. Bien que celui du Louvre soit empreint de plus de rudesse, les deux pièces sont certainement de la même main. L'expression de la physionomie et la facture sont exactement les mêmes; le modelé est simple et comme frotté d'émail blanc dans les ombres; ainsi que le fait remarquer M. Darcel, les yeux et leur paupière supérieure sont dessinés avec un soin tout particulier, la prunelle en est teintée en bleu clair translucide; la bouche est petite et très nettement dessinée comme les autres parties de la figure. Notre *Mater dolorosa* a donc droit, au même titre que celle du Louvre, à être attribuée à Jean I Pénicaud, qui vivait en 1541. Elle appartient à M. Fragnaud, architecte à Limoges.

La mention du revers indiqué au Catalogue du Louvre à propos de cette *Vierge douloureuse*, nous engage à insérer ici une observation. Il y est dit : « contre-émail incolore nuageux, passant au rouge à cause du bioxyde de cuivre sous-jacent. » Nous préférierions voir écrire simplement « contre-émail en *fondant* ».

L'essentiel n'est pas autant d'indiquer les accidents de cuisson qui ont pu modifier le ton du revers, sans la volonté de l'artiste, que de faire connaître la nature elle-même de l'émail qu'il a voulu employer. En effet, pour l'étude des revers, il importe avant tout de savoir si l'émailleur s'est servi de fondant ou de tout autre ton. Que, par manque de chaleur, la plaque se soit oxydée plus ou moins sous l'émail, pendant la cuisson, nous ne nous en soucions guère si nous constatons que l'artiste a employé le *fondant*. Nous trouverons là une présomption d'ancienneté qui ne sera point à négliger et à laquelle le plus ou moins de limpidité du revers ne saurait rien ajouter ou enlever de sa valeur.

Le mot *fondant* est le terme propre à la matière employée généralement au revers des plaques du xvi<sup>e</sup> et de la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle; cette matière est une sorte de verre incolore, destiné simplement à empêcher le dessous de la plaque de se déformer et de s'oxyder. Mais si le fondant est incolore par lui-même, il est rare que la plaque de cuivre qu'il revêt ne lui communique pas, en s'oxydant au feu, un ton plus ou moins rouge et parfois verdâtre. Dans ce cas, bien qu'il soit coloré, le revers n'en a pas moins été exécuté en fondant. Or, le contre-émail est-il ou



n'est-il pas en fondant? Voilà le premier de tous les renseignements à fournir sur le revers d'une plaque. L'habitude permet d'établir facilement cette distinction.

Il serait désirable, à notre avis, que l'on adoptât le terme propre et que l'on rejetât les expressions « incolore » ou « translucide » qui sont presque toujours inexactes ou insuffisantes pour désigner les revers de fondant, la plupart du temps un peu colorés et souvent pas plus translucides que d'autres émaux d'un ton clair.

Lorsque l'émailleur n'emploie pas le *fondant* au revers de ses plaques, il est très rare qu'il se serve d'un ton franc. Pour ne pas prodiguer des couleurs d'un prix élevé, il utilise les résidus provenant du *lavage* des émaux dans leur préparation, d'où il obtient des gris tirant tantôt sur un ton, tantôt sur un autre, suivant qu'il avait été lavé plus ou moins de telle ou telle nuance. Aussi désignons-nous ces contre-émaux sous le nom de *lavages* bleuâtres, violacés, etc.

La distinction à établir entre les sortes de contre-émaux est facile. Tout revers qui n'aura pas le ton du cuivre, brillant ou oxydé en rouge, quelquefois avec des taches blanchâtres ou verdâtres, ne sera pas en fondant. Ainsi, les contre-émaux de Jacques I Laudin, par exemple, si caractéristiques, sont presque aussi incolores et translucides que le fondant, mais ils ont un léger ton lie de vin qui indique l'addition au verre d'une dose de violet mauve. Ils ne sont plus en fondant pur, mais mélangés de *lavages* de violet.

Quant à l'importance de la distinction, elle est fondamentale. En général, toutes les pièces de la belle époque sont contre-émailées en fondant, et à mesure que la décadence de l'art se produit, l'usage du fondant se perd peu à peu sur les revers. Les Laudin, même sur des travaux fort estimables, ne l'emploient plus; ils le remplacent par des lavages violacés, bleuâtres, etc.

## IV

## LES LIMOSIN

## LÉONARD I LIMOSIN

C'est à propos des travaux de ce grand émailleur surtout, que nous avons lieu de déplorer la pénurie artistique actuelle de notre contrée. Des centaines de chefs-d'œuvre sortis de ses mains, pas un n'est resté au milieu de nous; l'Exposition possédait à peine de lui quelques œuvres de jeunesse, deux émaux revêtus de sa signature, mais sans doute de la main de ses élèves et quelques pièces sans indication d'auteur, mais qui pouvaient raisonnablement lui être attribuées. Malgré leur infériorité relative, les premières dénotent déjà tout le tempérament du maître; parmi les dernières, il en est qui sont d'une réelle perfection.

Le premier numéro que nous offre le Catalogue, parmi les œuvres de Léonard est le n° 18. Cette plaque rectangulaire, d'une hauteur de 0<sup>m</sup>,174 et d'une largeur de 0<sup>m</sup>,142, représente *Adam et Eve chassés du Paradis terrestre*; elle appartient à M. Taillefer à Limoges (1).

L'ange, ailé, vêtu d'une robe et d'une tunique, armé de l'épée flamboyante, chasse devant lui Adam et Ève nus qui se dirigent vers la droite du tableau; ils retournent la tête en arrière et la femme lance un regard empreint d'une profonde terreur. Le fond représente le jardin de délices et des collines boisées; l'arbre de la science du bien et du mal occupe le milieu de la composition, ses rameaux sont ornés de fruits et à l'un d'eux pend un cartel blanc portant: L. L. 1534 (Léonard n'avait pas encore adopté la fleur de lis); le ciel bleu dégradé est semé d'étoiles d'or.

Le dessin de l'ange est assez raide et lourd; les corps d'Adam et d'Ève manquent aussi un peu de souplesse dans leurs mouvements et les formes accusent de suite une influence allemande; l'exagération des parties postérieures, notamment, est à remar-

(1) Elle est reproduite dans l'album photographique de M. Micusement sur l'Exposition de Limoges, au n° 32, et dans l'*Art rétrospectif*, à la planche LXV.

quer. Il est reconnu, du reste, que Léonard Limosin, comme la plupart des artistes de son époque, imita, lorsqu'il ne les copia pas à peu près, les maîtres allemands alors en renom, tels qu'Albert Dürer. Nulle autre pièce mieux que celle-ci ne peut nous en fournir la preuve.

L'analogie du style de cet émail avec les compositions, si répandues dès cette époque, du chef de l'école allemande que nous venons de citer, nous avait frappé de suite, et nous ne pensions pas que l'on dût voir dans ce sujet une invention propre à notre grand émailleur ; mais tout l'œuvre d'Albert Dürer n'était plus assez présent à notre esprit et les documents nous faisaient défaut.

Léonard Limosin aurait bien pu aussi reproduire en émail la série de planches sur la Passion gravées par lui-même ; mais il ne s'agissait pas ici d'une copie de ce genre, puisque toutes les gravures de notre émailleur (aujourd'hui d'une insigne rareté) sont datées de 1544 et que notre émail porte une date antérieure de dix années. On sait que la tentative de gravure faite par Léonard fut de très courte durée et ne se répéta pas.

Depuis, nous avons pu retrouver dans notre collection une série de gravures sur bois que nous avions complètement perdues de vue depuis longtemps. C'est la *Petite Passion* d'Albert Dürer, datée de 1510, parmi les planches de laquelle se trouve le sujet d'*Adam et Eve chassés du Paradis*. Notre émail n° 18 n'est qu'une simple copie de cette gravure. Il n'est pas besoin de le démontrer, il suffit de les rapprocher l'un de l'autre. Les personnages sont à peu près calqués, avec de très légères modifications dans les têtes ; il en est de même du paysage où le cartel d'Albert Dürer appendu au pommier est remplacé par celui de Léonard (1).

La comparaison de ces deux pièces offre un réel intérêt, parce qu'elle permet de constater dans une copie, en somme fidèle,

(1) Bernard Palissy lui-même, dans son *Art de terre*, édition de 1580, p. 260, nous apprend avec quelle profusion étaient répandues les gravures du chef de l'école allemande dans nos contrées, et par conséquent l'influence qu'A. Dürer a dû y exercer : « As-tu pas vu combien les imprimeurs ont endommagé les peintres et les pourtrayeurs scavans ? J'ai souvenance d'avoir vu les histoires de Nostre-Dame imprimées de gros traits, après l'invention d'un Alemand nommé Albert ; lesquelles histoires vindrent une fois à tel mépris, à cause de l'abondance qui en fut faite, qu'on donnoit pour deux liards chacune les dites histoires, comme bien que la pourtraicture fût de belle invention ».

la valeur de l'artiste qui, tout en s'inspirant d'un autre, ne peut s'empêcher déjà de rester un peu lui-même, qui consent à être l'interprète d'un talent supérieur, mais non son imitateur servile.

Quelle différence, par exemple, entre l'émail de M. Taillefer et le n° 17, appartenant au Musée et qui représente encore le même sujet, d'après le même modèle ! Celui-ci n'est qu'une plate et inhabile reproduction (1).

Si, pour l'invention et le dessin, Léonard se montre peu original dans l'émail d'*Adam et Ève chassés du Paradis terrestre*, en revanche il y fait preuve comme exécutant et coloriste, des qualités maîtresses qu'il ne devait pas tarder à déployer avec tant d'éclat. L'aspect de sa plaque est gai et brillant, la couleur abondante, claire et souple, la touche d'une liberté et d'une franchise

(1) Dans cette même série de gravures se trouve une *Descente de Jésus aux Limbes* qui rappelle de suite le second émail de Léonard Limosin appartenant à M. Taillefer, le n° 19. Mais, comme nous allons le dire dans un instant, c'est surtout la planche analogue de la *Grande Passion*, qui a été traduite par l'émailleur.

Le n° 11, la *Mise au Tombeau*, œuvre d'un anonyme du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, appartenant au Musée de Limoges, ne manque pas, non plus de rapport avec le même sujet gravé par A. Dürer. La disposition générale a été modifiée, mais le corps du Christ dans le tombeau et le personnage qui est en avant, au premier plan, en sont évidemment inspirés.

C'est enfin dans cette même suite de la *Petite Passion* que nous avons eu la bonne fortune de trouver le modèle frappant du *Jugement dernier*, si amplement interprété, comme nous l'avons vu déjà, par l'émailleur, à notre n° 20 précédemment décrit.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler qu'au n° 696 du Catalogue de l'ancienne collection Debruges-Dumesnil, on trouvait cette mention : « Légende » de Jésus-Christ. Suite de 18 sujets tirés de la vie de Jésus-Christ, réunis » en deux cadres. Hauteur, 0<sup>m</sup>17 ; largeur, 0<sup>m</sup>14, signés LL 1533, sur le » tableau qui représente Jésus devant Caïphe. Plaques en émaux de cou- » leur. »

Ces émaux de Léonard Limosin devaient être de la même série que les deux plaques de M. Taillefer que nous étudions en ce moment et très probablement aussi d'après A. Dürer. Leurs dimensions et celles de nos nos 18 et 19 sont identiques. On voit qu'ils ont été exécutés les uns en 1533, les autres en 1534, c'est-à-dire à peu près en même temps ; ni sur les uns ni sur les autres, la fleur de lis n'accompagne encore la signature. La célèbre collection Debruges-Dumesnil fut vendue en 1849 ; les dix-huit tableaux signés de Léonard, adjugés ensemble, y atteignirent le prix de 1,850 francs. Heureux temps pour les amateurs !

remarquables. Toutes les ressources de l'émail y sont mises à profit, tous les procédés y sont mélangés d'une main qui a rompu les liens de routine et recherche hardiment des effets nouveaux. L'exubérance du tempérament se pondérera un peu plus tard dans la production des chefs-d'œuvre qui ont immortalisé son nom, mais dès à présent, quoiqu'il se soit donné libre carrière, Léonard ne dépasse pas dans sa verve puissante la limite du bon goût ; si ses audaces de coloriste vous surprennent, il parvient à vous les imposer.

L'étude de cette plaque, au point de vue de l'exécution, offre un intérêt tout particulier par suite des remarques que nous venons de faire ; elle est, à cet égard, de nature à dérouter bien des observations. La plaque a été enduite d'abord d'une couche générale de fondant incolore laissant apparaître le ton du cuivre. Le sujet y a été dessiné et modelé sommairement en noir au pinceau ; on voit, par exemple, fort bien au travers de la coloration, les herbes du terrain ainsi tracées et les larges hachures qui accusent les ombres des troncs d'arbre ou de la tunique rouge de l'ange ; les parties à exécuter en blanc, telles que les places des corps d'Adam et Eve ont été teintées de noir en plein, afin que la grisaille y ressortît mieux que sur le ton même du cuivre. Ensuite, le ciel a été couché en blanc à plat, les troncs d'arbres et autres détails analogues ont été modelés aussi en blanc du côté de la lumière (à gauche), le blanc venant se fondre insensiblement avec les hachures noires des ombres et l'artiste associant, comme l'on voit, d'une façon intime les deux procédés jusqu'ici employés distinctement, de la méthode par apprêt de noir avec la méthode par préparation en grisaille.

Les vêtements et les ailes de l'ange ont en même temps été modelés en blanc ; mais ici l'artiste, se mouvant au milieu des règles de la technique avec une aisance inconnue avant lui, rejette le travail du noir, renonce à l'éclat du cuivre par transparence et ne retire tout son effet que du blanc employé, comme nous l'avons vu faire par les Pénicaud, avec plus ou moins d'épaisseur, suivant le degré voulu d'ombre ou de lumière. Et ainsi arrive-t-il à donner à l'ange un aspect solide et un relief qui le place en avant des arbres dont les troncs n'ont qu'une opacité partielle et relative. Le blanc est modelé partout au pinceau ; cependant les traits principaux des figures sont enlevés à l'aiguille. — Après cela, le sujet se trouvant entièrement préparé soit en blanc, soit en noir, les colorations translucides ont été appliquées à la spatule en couche d'égale épaisseur sur toute la plaque, et c'est ici que l'artiste a déployé une variété, une

richesse, une liberté de palette qui ira, dans la plaque suivante, jusqu'à la fougue. Il vise avant tout à l'éclat, à la décoration ; ses arbres sont teints en rose, en vert, en bleu : peu importe, ils concourent heureusement à un effet riche et brillant ; c'est tout ce que cherche l'émailleur. La robe de l'ange est turquoise, sa tunique d'un rouge auquel le cuivre communique une intensité de ton surprenante et que l'on croirait facilement être sur pail lon d'or. — A ce moment ont été modelés en blanc simplement, mais d'une façon très ressentie, à l'aide de trois ou quatre cuis- sons successives, tous les nus ou détails qui devaient rester en grisaille ; dans ce travail, le pinceau seul est employé, l'aiguille ne joue aucun rôle, se bornant seulement à délimiter franche- ment le contour des yeux, des narines, à séparer les doigts, etc. En même temps, pour accentuer leur relief, étaient apposés sur les plus fortes lumières du costume de l'ange et des autres détails, au lieu des rehauts d'or habituels, des taches larges d'un blanc très fusible qui se dégrade et va se perdre insensiblement dans les colorations. Nous trouverons ce procédé employé souvent par Léonard et ses contemporains ; il aide singulièrement au modelé, mais alourdit et refroidit l'ensemble qu'il peut rendre, parfois, papillotant au détriment de l'harmonie. Le rouge seul de la tunique de l'ange qui a été exécuté, comme nous l'avons vu, sur apprêt de noir, est abondamment relevé d'or au lieu de blanc, et il est à remarquer que ce dernier n'est généralement employé ainsi, à l'état de rehaut, que sur les couleurs dont le modelé a été préalablement préparé en blanc, tandis que l'or recouvre celles étendues sur apprêt de noir et où le cuivre trans- paraît. — Il ne restait plus qu'à animer les nus d'un ton de chair ; l'artiste y a appliqué par lavis une sorte de couleur saumonée qu'il affectionne, étendue légèrement et à effet dans les ombres, les lumières restant blanches, rapidement et presque sans soin du détail. Il a enfin exécuté en or la chevelure plate et dure d'Eve et relevé d'or les fruits et feuillages, le cartel, etc., ainsi que la robe de l'ange qu'il a semé pareillement de petites fleurs.

Le contre-émail est en fondant.

Ce qui frappe plus particulièrement à la vue de cet émail de Léonard Limosin, c'est la vigueur du tempérament de l'ar- tiste, l'absence de toute banalité, et une entente des res- sources et des conditions de son art qui n'a pas été égalée après lui. Il sait donner à tous ses travaux un aspect essentiel- lement décoratif, ce qui est la vraie voie de l'émail ; et éprouvant une sorte de besoin de rester dans cette convention qui est la raison d'être même de son art, il arrive à trouver partout

prétexte à ornement, à introduire partout du décor. C'est ainsi qu'il ne peut se soumettre ici à traiter en feuilles vulgaires les branches de l'arbre de vie, son pinceau les échancre, les retourne en ramages; il enrichit la robe de l'ange de fleurs d'or; il euferme sa signature en un cartel plus élégant que celui de son modèle; tout pour lui devient motif à ornementation.

Les qualités exceptionnelles du décorateur, qui se révèlent déjà ici comme innées chez Léonard, devaient toujours fournir la caractéristique de son talent. L'éclat de son nom, rehaussé des faveurs royales, s'étant répandu au loin, il n'est point surprenant après cela que nous le trouvions mandé, en 1564, par la ville de Bordeaux, avec ses deux fils François, Jehan Pénicault et Jehan Miète, pour préparer la réception que cette ville voulait faire à Charles IX et à la reine-mère « dessigner et paindre les ornements et estrades..... faire tous les ornements, peintures, pourtraictz et autres choses de leur art nécessaires pour ladicte entrée » (1). De son vivant, la réputation de Léonard fut considérable et l'hommage rendu par la ville de Bordeaux à son talent est précieux à enregistrer pour nous.

Nous nous bornerons à renvoyer au Catalogue pour le n° 19, *Jésus aux Limbes*, qui fait partie de la même série que le précédent et est aussi de Léonard Limosin. Il est copié, en partie, sur la gravure de la *Grande Passion* d'Albert Dürer, datée de 1510; le Christ agenouillé et à la draperie flottante en est notamment une reproduction exactement réduite. Toutes les observations émises sur la plaque précédente s'appliquent à celle-ci, dont la méthode d'exécution est la même et le coloris encore plus hardi et exubérant.

Aux débuts de sa carrière et alors que la fortune ne lui avait point encore prodigué ses faveurs, Léonard, contraint sans doute à ne point mépriser le côté commercial, traita ainsi plusieurs séries de sujets de sainteté qui se sentent de la hâte de l'exécution, mais toujours frappées de l'empreinte de son talent.

Plus tard, en pleine célébrité, enorgueilli par le succès, aveuglé

(1) *Bullet. de la Soc. Arch. du Limousin*, tome XXIX, p. 321. *Nouveaux documents sur les artistes limousins*, par M. l'abbé Lecler. Nous y voyons que le maire et les jurats traitèrent nos émailleurs non en peintres vulgaires, mais en artistes de renom. Ils leur allouèrent pendant les quarante-six jours de leur travail cinq écus par jour, soit environ 160 francs d'aujourd'hui, ce qui était un prix fort élevé.

par l'éclat de la protection royale, il crut parfois, comme le remarque M. de Laborde, que l'apposition de sa signature suffirait à relever la valeur de toutes les productions de son atelier et il ne craignit pas d'inscrire son nom sur des pièces indignes de son talent et de sa renommée.

Cette observation explique comment deux autres émaux de notre Exposition, signés de Léonard et datés de 1554, époque de l'épanouissement du talent de ce dernier, présentaient un aspect artistique relativement aussi faible. Ce sont les médaillons n<sup>os</sup> 39 et 40, *le Christ et la Vierge* (1).

Nous ne nous étendrons pas sur ces deux pièces, la description du Catalogue est suffisante. Elles sont d'une sécheresse fâcheuse ; la physionomie du Christ est étrange et d'un mauvais dessin. La tête de la Vierge est préférable. Elles sont empreintes toutes deux de cette recherche d'élégance alors en vogue à Fontainebleau dont Léonard suivait les inspirations. Il faut supposer que ces grandes plaques avaient été exécutées pour produire effet à distance et qu'elles étaient l'ouvrage des élèves de l'atelier.

Les quatre émaux que nous venons d'examiner étaient, parmi tous ceux de l'Exposition, les seuls que l'on put indiscutablement attribuer de prime abord à Léonard I Limosin. Il est cependant probable que nous en possédions un certain nombre d'autres sortis de ses ateliers et même de sa main. Nous sommes persuadé que la pièce suivante doit lui être directement attribuée.

Le n<sup>o</sup> 79 (2) attirait d'abord l'attention. C'est une grisaille représentant *Saint Michel terrassant le dragon*. Elle porte une marque qui ne figure, à notre connaissance, sur aucun autre émail et que nous relevons, croyons-nous, pour la première fois. (Voir le fac-simile à la planche II figure 2). Ce sont, sur un cartel blanc encadré d'or, deux L suivis d'un vase, tracés également en or. Cette marque est évidemment celle d'un Limosin. Nous avons tout lieu de supposer que c'est une variante de la signature, qui n'avait rien de fixe, de Léonard I.

Le principal motif sur lequel nous appuyons notre opinion consiste dans la valeur artistique du tableau. Ce travail a la liberté et la franchise de touche du maître. Les œuvres de

(1) Le n<sup>o</sup> 40 est reproduit dans l'album photographique de M. Micusement, à la page 33, et dans l'*Art rétrospectif*, à la pl. LXVI.

(2) Également reproduit au n<sup>o</sup> 34 du même album, et dans l'*Art rétrospectif*, à la pl. LXVIII.



Léonard II, au contraire, se ressentent d'une certaine fatigue ou tout au moins sont loin d'avoir cette souplesse et cette allure; elles sont sèches, timidement traitées, visent déjà au joli dans l'exécution et manquent toujours d'ampleur. A cet égard seul, le n° 79, d'après nous, ne peut être attribué qu'à Léonard I, étant donné le monogramme. En outre, nous ne connaissons pas de grisailles exécutées par Léonard II.

Quant à l'adjonction de l'aiguière aux deux L, nous ne la trouvons pas moins concluante en faveur de notre attribution que le mérite artistique de la pièce. Elle s'explique d'elle-même, puisque un vase figure sur les armes de Léonard I, comme nous le voyons au grand tableau peint sur bois, *l'Incrédulité de Saint-Thomas*, signé de cet artiste et que nous possédions à l'Exposition (1). Ces mêmes armes, *un écu chargé d'un chevron, de deux croisettes en chef et d'un vase de fleurs en pointe*, s'y voyaient encore sur une ancienne cheminée en bois sculpté, n° 24 du Catalogue des meubles, ayant appartenu à la famille des Limosin (2). C'était probablement un emblème de sa profession d'émailleur adopté par Léonard I. D'ailleurs, si cette signature n'a point encore été relevée sur d'autres émaux, elle avait été remarquée déjà sur une des rarissimes estampes exécutées par Léonard Limosin, dont nous avons parlé à propos de l'émail de M. Taillefer, et que possède la Bibliothèque nationale. Nous lisons en effet, dans le *Dictionnaire des émailleurs*, de M. E. Molinier (3) :

« Jusqu'ici cet écusson (celui du tableau *l'Incrédulité de Saint-Thomas*, qui contient le vase et que nous venons de décrire) est » demeuré inexpliqué; nous pensons qu'il faut y voir les armoiries de Léonard Limosin. En effet, on sait que Léonard a » gravé une suite de gravures représentant la Passion, suite » qu'il a également exécutée en émail. La Bibliothèque nationale » possède quatre gravures de cette suite toutes datées de 1544; » or, dans deux de ces gravures, *l'Entrée à Jérusalem* et *le Christ devant Pilate*, on retrouve les mêmes armoiries; de plus dans » une troisième, *le Christ au jardin des Oliviers*, près du cartel » contenant la signature, est gravé un petit vase; il se pourrait » que Léonard eût parfois remplacé sa signature en toutes lettres » par un simple vase, pièce de ses armoiries ».

(1) Il est reproduit dans *l'Art rétrospectif*, à la pl. LXIX.

(2) Un dessin de cette cheminée accompagne l'intéressant article publié par M. Paul Mariaux sur les *Objets divers* ayant figuré à l'Exposition de Limoges.

(3) Page 53.

Après la citation ci-dessus, nous pensons qu'il ne peut plus exister aucun doute sur l'attribution à faire à Léonard I du n° 79, signé de deux L suivis d'un vase. Les observations faites par M. Molinier et celles faites par nous se corroborent d'une façon indiscutable et permettent de trancher la question. En outre, M. Molinier, fait remarquer que, dans un émail du Musée de Berlin, signé LEONARD LIMOSI, l'artiste s'est plu à tracer son nom sur la panse d'un vase qui figure dans le détail de la composition. Ce fait, rapproché des remarques que nous venons de faire, n'est pas inutile à noter.

Le fond de la grisaille de notre émail est occupé par un grand château-fort dont les constructions échelonnées s'élèvent sur une montagne, au bord de la mer. C'est sans doute le Mont-Saint-Michel. Quelques petits personnages se meuvent dans le lointain. Le blanc est d'une belle qualité, bien laiteux et fondu, librement modelé par hachures enlevées à l'aiguille, adoucies ensuite par de légers lavis superposés. Les chairs sont teintées dans les ombres seulement d'un ton fin et ivoiré. L'effet général est vigoureux et brillant sans dureté. Le contre-émail est d'un blanc grisâtre opaque inusité aussi bien chez Léonard II que chez Léonard I qui emploient tous deux d'habitude le fondant.

Cette intéressante plaque appartient à M. H. Demartial, procureur de la République à Rouen.

Nous devons maintenant nous occuper de quelques pièces d'un réel mérite, qui ne portent aucune signature et que nous serions tenté d'attribuer à Léonard I Limosin, ou qui lui ont été attribuées déjà par d'autres auteurs. Nous ferons d'autant plus volontiers l'examen de ces émaux, qu'ils appartiennent au Musée de Limoges et qu'ainsi ils sont à la disposition de tous les curieux.

Le premier au Catalogue est le n° 33, *Jésus au milieu des docteurs*, plaque rectangulaire, en émaux de couleur, d'une hauteur de 0<sup>m</sup>,164 sur une largeur de 0<sup>m</sup>,129. Jésus est assis sur un trône monumental, au-dessous duquel s'étagent à droite et à gauche les docteurs. La composition est savante et dénote par son équilibre et sa variété un artiste d'un talent supérieur, évidemment inspiré par l'école italienne; nous ne pensons pas qu'elle appartienne à Léonard, qui a été peu fécond en inventions absolument originales. Le dessin en est excellent, le style élevé, les physionomies nobles et d'expressions très diverses, les attitudes mouvementées. Le coloris n'est pas inférieur à l'arrangement, il a les qualités de richesse, de clarté, d'abondance et de

douceur habituelles au maître. Sur les gradins est jetée une feuille blanche enroulée où se lit : LA : DISPVTE : QVI : FIT : ANTRÉ : LES : DOVCTEVN : Léonard n'était guère plus versé que ses contemporains en orthographe. La plaque est malheureusement très mutilée et il est fort possible qu'elle portât autrefois une signature. Cet émail, s'il était intact, aurait une grande valeur ; c'est un des plus beaux que nous ayons conservés ; il est bien supérieur aux œuvres signées de Léonard que nous avons examinées précédemment. Le revers est en fondant.

Cette plaque est exécutée principalement sur apprêt de noir, et le cuivre transparaît sous les colorations auxquelles il communique parfois l'éclat du paillon. Les vêtements bleus, verts et turquoises sont glacés par-dessus de blanc dans les lumières, comme nous l'avons déjà remarqué au n° 18 ; les rouges et les bruns sont fortement rehaussés d'or. Le modelé du blanc est obtenu tout au pinceau, l'aiguille ne fait qu'enlever les cernés et les traits principaux, comme dans les nos 18 et 19 ; la couleur est hardiment mélangée dans le tapis qui recouvre les gradins et dans les fonds d'architecture. Les têtes, avons-nous dit, ont un grand caractère et les chevelures sont massées et relevées avec une sorte de fierté propre à Léonard et à quelques maîtres de la Renaissance. Enfin, des rinceaux et arabesques d'or, d'une grande élégance, ornent les panneaux des murailles et enrichissent notamment, le vêtement du docteur qui occupe à droite le premier plan.

Bref, nous trouvons dans cette plaque les grandes qualités artistiques et décoratives, les procédés et l'aspect des belles œuvres de Léonard I Limosin.

Une autre pièce fort remarquable et qu'il n'est pas déraisonnable non plus d'attribuer au même artiste, est le n° 35, *Buste de femme*, appartenant également au Musée de Limoges (1). Sur cette plaque rectangulaire, d'une hauteur de 0<sup>m</sup>,135 sur une largeur de 0<sup>m</sup>,131, présentée en losange et dans un grand médaillon rond à fond bleu, cerné d'une élégante guirlande de feuillage turquoise, se détache un buste de femme à demi-nu, plein de caractère. L'épaule gauche est couverte d'un beau manteau violet à agrafe turquoise ; de la main droite, dont les doigts sont écartés, la femme presse son sein. La tête est admirablement modelée et les chairs fortement repeintes en couleur ; l'ossature du corps, seu-

(1) Elle est reproduite dans l'*Art rétrospectif*, pl. LXVII.

lement, est trop apparente, ou du moins accuse une maigreur peu agréable dans un buste de femme. Les coins sont ornés d'amours et d'arabesques d'or sur fond brun, dans le goût de la Renaissance et d'un très bon style. Sur le coin inférieur, un écusson en forme de cuir découpé, palé de cinq pièces, deux d'or et trois de vair, sommé d'une crosse d'évêque et entouré d'un phylactère où se lit : *Marcessit ocio virtus*. Ce sont les armes de la famille de Langeac et la devise de M<sup>sr</sup> Jean de Langeac, évêque de Limoges, de 1533 à 1541. C'est à ce prélat que nous devons le magnifique jubé de notre cathédrale, sur lequel est gravée la même devise (1). Dans le médaillon central est la légende : *RE. SVIS. ELENE*. Le contre-émail est en fondant.

Cette plaque a été préparée presque entièrement en blanc sur

(1) Quelques personnes pensaient que cette plaque avait plutôt été destinée à une abbesse de la même famille, ou faite en son honneur, à cause du sujet qu'elle représente. Notre confrère M. Hervy, a bien voulu faire des recherches avec nous, à cet égard, dans un volumineux et précieux recueil de pièces manuscrites ou imprimées qu'il possède, relatives à l'illustre famille de Langeac, et où se trouve depuis une date fort reculée la généalogie très détaillée de ses membres. Plusieurs femmes y sont citées avec la dignité d'abbesse ; mais, au xvi<sup>e</sup> siècle et durant la période où vivait Léonard Limosin et où il faut faire remonter la fabrication de cet émail, nous ne trouvons que la mention suivante à noter : « *Gallia christiana*, édition de 1729, t. II, p. 451, A. — Ecclesia S. Flori (St.-Flour ; la famille était de l'Auvergne). Abbatia S. Petri de Basilia, ord. S. Bened... Abbatissarum, series XXVI. Isabella de Langheaco, legitur abbatissa, anno 1530 et aliis sequentibus usque ad annum 1535 ». — Les dates concorderaient bien, mais cette abbesse s'appelle Isabelle et elle est à St-Flour, tandis que son cousin, Mgr Jean de Langeac est à cette époque même évêque de Limoges. Il nous paraît donc plus probable que la plaque avait été faite pour ce dernier ou commandée par lui ; ou simplement que l'artiste avait placé le blason de l'évêque au bas de son émail pour dater ainsi en quelque sorte son travail, d'une façon qui fournissait à la fois un motif de décoration et une attention flatteuse à l'égard du puissant seigneur ecclésiastique. D'ailleurs, si les armes qui figurent sur cet émail étaient celles d'une femme et d'une abbesse, l'écusson devrait être en losange, entouré du chapelet, et la volute de la crosse contournée à droite, comme pour les abbés. Rien de tout cela ne se remarque ici ; la crosse est notamment tournée à gauche comme dans tout blason épiscopal régulier.

Notre opinion se corrobore encore des recherches qu'a bien voulu faire à ce sujet M. Charles Rocher, avocat au Puy. Il résulte, en effet, des renseignements obligeamment recueillis par ce dernier, que la devise « *Marcessit otio virtus* » paraît avoir été adoptée pour la première fois, dans la famille de Langeac, par l'évêque de Limoges. Notre émail serait donc ainsi implicitement daté de 1533 à 1541.

fond noir, le cuivre ne transparait que dans les coins en dehors du médaillon central. Le fond bleu lui-même, doux et profond, est posé sur une couche de blanc, ainsi qu'en témoigne une légère cassure. La tête est bien modelée en épaisseur et les traits y sont enlevés à la pointe ainsi que quelques petites hachures sous le menton ; les carnations sont peintes librement par lavis de bistre saumoné. La figure a du relief et de la vie ; elle est un peu déparée par la grandeur de l'oreille dont les replis ne sont pas dessinés. Les cheveux sont très habilement traités en blanc et brun délicat de ton. Les lumières du manteau violet sont presque blanches, sans glacis superposé toutefois, et par suite d'une distribution de couleur beaucoup plus forte dans les ombres que dans les clairs. Les rinceaux et arabesques des coins sont délicieux et rappellent de suite ceux du n° précédent et les habitudes décoratives du maître. Ils sont dessinés en noir sur fondant, recouverts de brun et spirituellement rehaussés d'or. Quant au ton des carnations et à la manière de les exécuter, nous voyons dans les portraits de Léonard, exposés au Louvre, souvent la même couleur et la même facture. Ils se détachent aussi sur ce même fond bleu, clair d'aspect et apposé sur une couche de blanc.

On lit au n° 389 du Catalogue de la collection Febvre, vendue en 1882 : « Portrait de femme, avec l'inscription qui suit autour de sa tête : JE SUIS TIBÉE, et une banderolle dans un angle avec la devise : *Marcessit. Ocis. Virtus.* Par Léonard Limosin ». Le Catalogue ne mentionne pas la signature. Nous avons donc lieu de faire des réserves sur l'attribution de cet émail que nous ne connaissons pas. Elle peut être exacte, et en tout cas il nous a paru intéressant de rapprocher cette pièce de notre n° 35 à cause de l'analogie du sujet et des inscriptions, de l'identité des devises et de leur attribution commune à un même auteur. La plaque de la collection Febvre fut vendue 700 fr., l'expert, M. Manheim, en avait demandé 3,000 fr. Ces prix ne viennent pas peu corroborer l'assertion du Catalogue.

Nous lisons également au Catalogue de la collection de M. Eugène Tondou, vendue en 1865 : « N° 47. Deux plaques carrées, émaillées en couleur sur fond noir et rehaussées d'or, par Léonard Limousin. Elles représentent les sibylles AGRIPA et ASPOCIA, placées dans des bordures à tors de lauriers. Haut. et larg., 13 cent. — N° 48. Deux autres plaques carrées, émaillées de même, par Léonard Limousin. Elles représentent les sibylles AGRIPA et TIBURCIA, placées dans des tors de lauriers et se présentant en losanges. Haut. et larg., 13 cent. » Ces plaques sont-elles signées ? Le Catalogue n'hésite pas à les attribuer à Léonard Limosin. On

observera, en tout cas, l'identité des dimensions avec la plaque du Musée de Limoges, la forme en losange des deux dernières et les tors de lauriers qui entourent les quatre sujets comme pour le buste d'Hélène.

On a dû remarquer enfin que les dates de l'épiscopat à Limoges de M<sup>r</sup> de Langeac, dont la devise figure sur deux des plaques ci-dessus, concordaient avec une époque d'active production chez Léonard I Limosin (1).

Parmi les émaux non signés que M. Maurice Ardant attribue à ce maître se trouvent les n<sup>os</sup> 48 et 49, *Vénus et l'Amour* et *Mercur*, deux petites plaques que possède le Musée de Limoges et qui faisaient sans doute partie d'une série des divinités de l'Olympe.

Elles sont traitées en grisaille sur fond noir avec une habileté des plus remarquables. Les enlevages à l'aiguille forment la base du modelé, dont les clairs ne sont relevés que de glacis et touches blanches. Ces deux plaques sont copiées d'après des dessins flamands ; celle de Vénus notamment est, selon toute probabilité, exécutée d'après une gravure de Goltzius, dont elle a toute l'élégance et aussi l'exagération. Cette dernière grisaille, en tenant compte de son style, est d'une perfection admirable de dessin et d'exécution ; elle est certainement d'un maître contemporain de Léonard I. M. Maurice Ardant dit qu'il reconnaît dans ces deux plaques la manière et le contre-émail de Léonard I Limosin. Nous ne sommes point ici de son avis. Le contre-émail est en fondant, comme tous ceux du xvi<sup>e</sup> siècle, à de rares exceptions près ; il n'est pas autrement caractéristique. Quant à la manière, nous trouvons que celle du maître en question fait ici absolument défaut. Ces deux grisailles, nous le répétons, sont remarquables, mais ne sont que des copies serviles, probablement d'après un artiste flamand. Léonard ne se serait pas astreint à mettre ainsi de côté toute personnalité ; nous avons dit déjà qu'il ne savait pas copier au sens rigoureux du mot et ajoutait toujours quelque

(1) *Coup d'œil sur l'Exposition rétrospective de Blois (1875)*, par le Dr Patay. — Orléans, Herluison, 1876. Nous y lisons, page 20 : « Parmi les émaux auxquels le catalogue ne donnait pas d'attribution, nous signalerons : Un émail, genre italien (?) du xvi<sup>e</sup> siècle, figurant une femme étendue, dont la chevelure soigneusement arrangée est ornée de bandelettes fixées par un camée. Dans le haut de la plaque, on lit : « *Je suis Paoline* » ; dans le bas, sur une banderolle, est inscrite cette devise : « *Marcescit ocio virtus*. » Les deux devises prouvent que la pièce n'est pas italienne ; elle offre peut-être de l'analogie avec notre n<sup>o</sup> 35.

chose de lui à son travail. Nous pensons qu'il y a lieu de rejeter l'attribution faite par M. Maurice Ardant et que l'on doit classer ces deux grisailles parmi les œuvres de maîtres anonymes du xvi<sup>e</sup> siècle.

Le n<sup>o</sup> 25, *Saint Jude*, que nous laissons aussi dans ce même groupe, se rapprocherait plus de la manière de Léonard par sa vigueur d'allure et d'effet ; peut-être sort-il de ses ateliers ? (1)

Nous devons encore mentionner, toujours dans la même série des anonymes du xvi<sup>e</sup> siècle, le n<sup>o</sup> 101, *Composition allégorique*, parce qu'une pièce identique, sinon celle-là même a été attribuée à Léonard Limosin. Au centre, sur un médaillon ovale à fond bleu, entouré d'une large guirlande en turquoise et brun, se détachent deux grandes ailes déployées, blanches, reliées à un phylactère également blanc, dessiné et ombré ainsi que les ailes en violet au pinceau ; on y lit : SVB VMBRA TVARVM. Les coins sont garnis de rinceaux assez grossiers. La plaque, quoique traitée très sommairement, est d'un bon effet décoratif. Son contre-émail est en fondant.

Au n<sup>o</sup> 380 du Catalogue de la collection Benjamin Fillon, vendue en mars 1882, nous trouvons une même plaque mentionnée et décrite, à ne pas s'y méprendre, disposition analogue, même devise, mêmes dimensions. Elle y est attribuée à Léonard Limosin. Pourquoi ? le livret n'en dit mot. Il paraît que les amateurs se montrèrent peu confiants dans les dires de l'expert, car nous voyons cette pièce relativement grande (h. 0,224 ; l. 0,198) adjugée pour le prix de 310 francs. L'acquéreur a été le Musée du Louvre.

Nous avons vainement cherché cette plaque dans les vitrines de la galerie d'Apollon, et nous pensons que c'est celle-là même qui était exposée à Limoges ; elle aura fait partie des importants envois d'émaux faits par le Louvre à notre Musée local. Tout ce

(1) Depuis notre première rédaction, nous venons de relever dans le Catalogue de la collection Didier-Petit, de Lyon, vendue en 1843, au n<sup>o</sup> 137, cette mention : « Email, même grandeur (h. 0,220 ; l. 0,105) et pendant du précédent (Saint Paul), peinture de couleur ; figure de 15 c. de hauteur, avec l'inscription sur une banderolle : SANCTE IVDA ; signé L. L. Ces deux pièces devaient probablement faire partie d'un triptyque, elles sont encadrées (xvi<sup>e</sup> siècle). » M. Didier-Petit attribue naturellement ces deux pièces à Léonard I Limosin.

Le n<sup>o</sup> 28 est reproduit dans l'*Art rétrospectif*, pl. LXIV.

que nous avons pu en retrouver au Louvre, consiste dans la mention de la pièce au Catalogue de cette grande collection publique. Elle y est prudemment inscrite sous le n° D. 956, avec cette rubrique : « École de Léonard Limosin ».

L'assertion toute gratuite du Catalogue de la collection Benjamin-Fillon ne pouvait être soutenue. Aucun détail de style ni d'ornementation, pas plus que l'exécution, ne doivent, à notre avis, faire songer ici à Léonard Limosin (1).

En terminant l'article relatif à Léonard I Limosin, nous rappellerons que nous possédions à l'Exposition le dessin au crayon d'après lequel a été exécuté, par Léonard, le splendide portrait en émail du connétable *Anne de Montmorency*, catalogué au Louvre sous le n° D. 330. Ce carton avait été acheté autrefois à Limoges chez un fripier par M. Maurice Ardant, qui le céda au Musée. Il est aujourd'hui à notre École nationale de Limoges. — Nous avons eu aussi à l'Hôtel-de-Ville une remarquable copie à l'aquarelle et à la gouache de l'*Un des douze Apôtres*, grandes plaques décoratives exécutées en 1547 par Léonard et conservées à Chartres, dans l'église Saint-Père (2). Cette copie nous était prêtée par l'École nationale d'art décoratif de Paris. — Enfin, dans

(1) Il est bon de citer aussi le même sujet dans la collection Didier-Petit, de Lyon, vendue en 1843. On lit au n° 30 de son Catalogue : « Email carré de 24 centimètres, représentant un vol d'argent sur un fond d'azur, entrelacé d'un ruban portant la devise : SVB VMBRA TVARVM, et entouré d'une couronne de lauriers. Belle conservation ». Aucune indication de date ni d'artiste. Est-ce la même pièce ?

Nous lisons encore au Catalogue de la collection Germeau, n° 31 : « Plaque carrée. Peinture en grisaille colorée, sur fond bleu. Atelier de Léonard Limosin. Elle représente un vol avec cette inscription : SUB UMBRA ALARUM, dans un tors de lauriers émaillé de vert. » On remarquera ici une variante dans la légende.

Enfin, dans les *Arts industriels du moyen-âge en Allemagne*, par M. A. Darcel, nous trouvons, page 56, la description d'une mitre du XII<sup>e</sup> siècle, où sur le galon de bordure est inscrite la légende suivante tissée au milieu d'ornements d'or et de soie, et où les cornes de la mitre sont sans doute comparées à des ailes :

*Sub umbra alarum toarom sp[er]abo  
Donec transeat iniquitas.*

Quelle était la destination des diverses plaques d'émail ci-dessus qui portent le commencement de cette inscription ?

(2) Voir le comte L. de Laborde : *Notice des émaux du Louvre*, pp. 169, 170.



la section des manuscrits (n° 45 du Catalogue) se voyait un grand et curieux plan du village de Naugeat, dressé par Léonard Limosin à l'occasion d'un procès devant le Parlement de Bordeaux, en 1561. Il est sur parchemin, en couleurs et d'une admirable conservation. Dans le coin inférieur de gauche se trouvent quelques lignes écrites par Léonard Limosin et signées de lui (1).

Nous ne croyons pas devoir clore ce travail sans relever l'appréciation donnée par M. l'abbé Texier sur le talent du chef de notre illustre école limousine d'émaillerie (2) : « Nous croyons, dit-il, que sa manière peut se caractériser ainsi : touche ferme mais sèche ; dessin heurté quoique correct. »

Evidemment, en écrivant cela, le savant auteur songeait surtout au tableau peint sur bois par Léonard, l'*Incrédulité de Saint-Thomas*, et il connaissait au contraire peu de ses émaux. Nous ne pouvons nous expliquer autrement sa critique. Cette grande peinture est, en effet, sèche et assez pauvre de dessin, encore plus de couleur. Mais si nous rentrons dans le domaine de l'émaillerie, sur lequel s'était cependant bien placé M. l'abbé Texier, il faut, pour caractériser le talent de Léonard, prendre à peu près le contre-pied de l'appréciation que nous venons de citer.

Si la touche est ferme, elle est loin d'être sèche, bien au contraire, d'une souplesse, d'un moëlleux et d'une ampleur admirables. Son dessin n'est pas heurté, mais un peu maniéré et dans le goût de l'école de Fontainebleau, c'est-à-dire empreint parfois d'une certaine exagération dans la recherche de l'élégance et de la force, mais au demeurant fort habile et plein d'allure. Quant à son coloris, nul n'en a égalé la variété, l'abondance et l'éclat merveilleux. Il est soutenu, clair, vif et harmonieux. Au point de vue de la décoration, nous avons signalé les qualités innées que développa à un si haut degré l'émailleur. On peut dire de Léonard qu'il est un artiste *Français* par excellence. A ce titre, nous n'ajouterons pas sans quelque fierté celui de limousin.

Notre intention n'a point été d'entreprendre pour cet émailleur une biographie ou une étude critique de l'ensemble de son

(1) M. Paul Ducourtieux donne un *fac-simile* de ces écritures dans son remarquable travail sur les *Manuscrits et Imprimés* de l'Exposition.

(2) *Essai sur les Argentiers et Émailleurs de Limoges*, p. 204.

œuvre ; nous renvoyons pour cela le lecteur aux essais et notices si intéressants de MM. l'abbé Texier et Maurice Ardant, et aux publications remarquables de MM. le comte L. de Laborde, A. Darcel et E. Molinier. Un mot seulement à propos de la généalogie des Limosin.

Il serait très désirable que l'on pût refaire exactement le tableau généalogique de cette nombreuse famille. Ceux qui ont été dressés jusqu'à ce jour contiennent des omissions et des erreurs que l'état actuel de nos connaissances ne permet pas malheureusement de faire disparaître en entier. Nous nous bornerons à en rectifier ou compléter quelques points (1).

François Limosin, aubergiste, est signalé quelquefois comme ayant eu trois fils : Léonard I, Martin et Jehan I. Pour les deux premiers, l'indication est exacte; ils habitaient en commun et paraissent même avoir été associés dans leurs travaux. Quant à Jehan, il est probable qu'il était cousin plutôt que frère de Léonard I. On supposait jusqu'à ces dernières années que ce dernier n'avait point été marié; nous avons vu plus haut qu'il avait deux fils, François II et François III, tous deux émailleurs, emmenés par lui à Bordeaux en 1564, et qu'il ne faut point confondre, comme nous le dirons plus tard, avec un François IV qui signe et date un émail en 1633, et est mort après 1635. Ce dernier artiste ne pouvait avoir collaboré avec Léonard aux travaux de décoration de Bordeaux en 1564, car entre cette date et celle de son décès qui est limitée entre 1635 et 1646, il se place au moins un espace de 74 ans. Ce François IV est naturellement le François II de M. Darcel par suite de l'addition à la généalogie des deux autres François, fils de Léonard I et inconnus jusqu'ici.

M. Darcel admet, d'après M. M. Ardant, un Jehan I Limosin, non émailleur, frère de Léonard I (nous avons dit qu'il était probablement à supprimer de la généalogie, au moins comme frère de ce dernier), puis un Jehan II, fils de Jehan I, qui serait né vers 1561 et qui peignit en émail. C'est l'artiste que nous supposons cousin de Léonard, connu ordinairement sous le nom de Jehan I et que nous désignerons ainsi. Le portrait de Bardon de Brun, daté de 1597 (2), doit être de lui ainsi que notre n° 62 et les œuvres dites en général de Jehan Limosin. M. Darcel lui attribue une girouette de 1619 et le croit encore vivant en 1646. Il confond le père avec le fils, comme émailleurs, réunis-

(1) Nous nous appuyons notamment sur les récents travaux de M. Louis Guibert, qui renvoie lui-même à ses sources : *l'Orfèorerie et les orfèvres de Limoges*, 1884.

(2) M. DARCEL, *Notice des émaux du Louvre*, p. 175.

sant, sous le nom de ce dernier, tous les travaux des deux Jehan Limosin. La presque totalité doit s'appliquer, au contraire, à notre Jehan I ; mais, comme ce dernier était mort avant 1610, les deux dates de 1619 et 1646 se rapportent à son fils, qui posséda, comme lui, le titre d'émailleur du roi. — M. Guibert reconnaît même l'existence d'un Jehan III, émailleur, fils ou neveu de ce dernier, et qu'un acte mentionne en 1679.

Que sont Léonard II et Léonard III par rapport à leur premier homonyme ? On ne peut émettre que des hypothèses. M. Molinier suppose Léonard II un fils de Martin, et M. Guibert pense que Léonard III, qui est neveu d'un François, pouvait être fils de l'autre François, et par conséquent petit-fils de Léonard I. D'après notre tableau, on s'expliquerait assez bien le titre d'oncle de François IV donné par M. Darcel à Léonard II, et comment François IV aurait hérité, par son père, de la maison de la rue Manigne, possédée autrefois par Léonard I, son grand-père. Quoiqu'il en soit, les œuvres des deux derniers Léonard les placent à la fin du xvi<sup>e</sup> et au commencement du xvii<sup>e</sup> siècle.

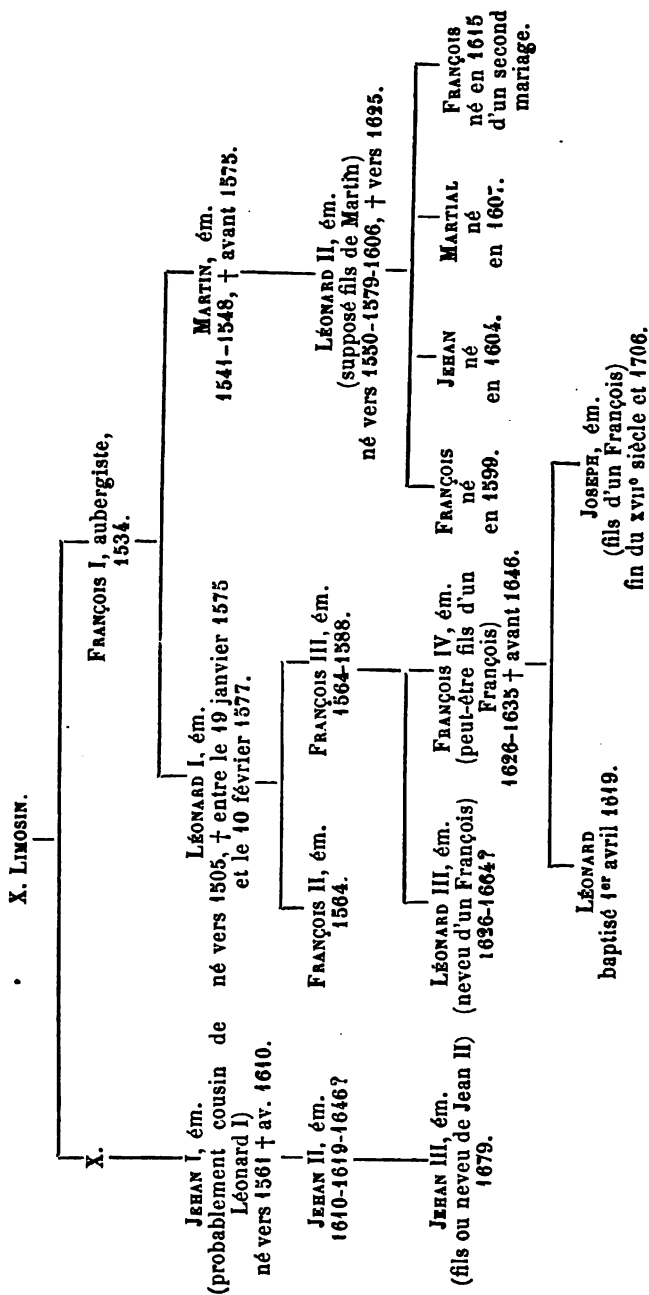
Quelques auteurs ont supposé que Joseph Limosin, dont le Louvre possède une salière signée en toutes lettres, devait être un fils de Léonard II, né de 1606 à 1615. Il est difficile de concilier cela avec la date de son existence en 1706, fournie par M. Ardant. Nous croyons plutôt, avec M. Louis Guibert, que Joseph était fils d'un François, peut-être de François IV, mort vers le milieu du xvii<sup>e</sup> siècle (?).

Comme on le voit, la généalogie des Limosin est encore loin d'être entièrement éclaircie. A cet égard, quelques documents sont précis, mais la plupart n'ont pu être dégagés d'une profonde confusion, lors même qu'ils ne semblent point contradictoires. Le nouveau tableau que nous présentons contient donc encore probablement de nombreuses inexactitudes.

Il reste beaucoup à trouver. Malheureusement, les anciens registres de nos paroisses ne remontent qu'à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle ; encore ceux qui concernent les premières années du xvii<sup>e</sup> sont-ils fort incomplets, et les indications de ces registres, relatives aux baptêmes et aux décès, sont certainement les témoignages les plus précis à citer.

Pour le xvi<sup>e</sup> siècle, les minutes des notaires pourraient apprendre beaucoup aux chercheurs érudits. Nous croyons qu'elles ne sont point classées et il est fort à regretter que la Chambre des notaires se soit montrée peu favorable à un projet de transfert aux archives départementales des minutes antérieures à l'an 1700. Toutefois, le dépouillement de ces dernières ne saurait tarder.

## GÉNÉALOGIE DES LIMOSIN



## JEHAN I LIMOSIN

Nous ne possédions, dans les vitrines de l'Hôtel-de-Ville, qu'une seule pièce signée de ce maître ; mais elle était d'un assez réel mérite pour que nous nous permettions de trouver exagérées et tant soit peu injustes les critiques de M. le comte L. de Laborde, qui s'exprime ainsi au sujet de Jehan I Limosin (1) : « C'est à peine s'il a droit au titre d'artiste ; c'est un ouvrier intelligent, qui manie l'émail avec facilité, fait un usage habile du paillon, et sait, au moyen de la pointe, donner de la précision à son dessin, à son modelé, à ses plis. Tous ces mérites réunis donnent à ses bons émaux l'apparence de vieilles gravures coloriées, recouvertes d'une glace ; quant aux médiocres, ils offrent tout ce que peut produire de mesquin, de criard et de papillonnant le mauvais goût en l'absence du talent. »

Il est curieux de rapprocher de cette appréciation plus que sévère, l'éloge pompeux que fait du même artiste M. l'abbé Texier (2), malgré la différence de valeur qui existe entre la critique des deux auteurs. Il appelle Jehan Limosin le « digne rival de Léonard I, sinon en renommée, du moins en talent ».

Ces citations sont de nature à inspirer parfois une certaine réserve dans le crédit à accorder aux travaux d'auteurs érudits et justement renommés d'ailleurs. Elles indiquent aussi combien l'on doit se tenir en garde dans ses propres impressions contre des entraînements passagers de goût et de sentiment.

Jehan Limosin est, par rapport à Léonard, d'une infériorité flagrante, qu'il est inutile de démontrer ; il n'a ni son dessin magistral, ni son style élevé, ni son entente du coloris et de l'effet. Mais, de là à en faire un simple ouvrier, il y a loin, et l'examen du n° 62 nous prouvera tout-à-l'heure que s'il y a chez lui des inégalités, ce n'en est pas moins un artiste fort estimable, quoique placé au second rang.

L'aspect de ses travaux ne manque pas d'une certaine richesse ; sa couleur est un peu vive parfois, mais en somme assez harmonieuse ; son dessin sans ampleur mais suffisamment correct et empreint quelquefois de sentiment, son modelé léger mais bien accen-

(1) *Notice des émaux du Louvre*, p. 282.

(2) *Essai sur les Argentiers et Emailleurs*, p. 207.

tué, son exécution d'une grande habileté. Il emploie le paillon heureusement et par grandes surfaces. On peut reprocher à ses émaux un aspect un peu plat et triste, une couleur sombre et monotone, dont le noir, le bleu, le violet, le turquoise et le vert, toujours d'une valeur foncée, font à peu près les frais; mais de là résulte aussi une harmonie soutenue. Si ses travaux ne s'imposent pas à l'admiration, comme ceux des grands maîtres du milieu du xvi<sup>e</sup> siècle, on les examine de près volontiers. Il signe souvent, comme Léonard, de ses initiales séparées par une fleur de lys; il portait sans doute aussi le titre d'émailleur du roi.

Le n° 62, appartenant à M. le chanoine Arbellot, représente *Notre-Dame-de-Pitié*. La plaque mesure 0<sup>m</sup>,230 de hauteur sur 0<sup>m</sup>,178 de largeur. La Vierge, assise au pied de la croix, soutient le corps du Christ, qui retombe bien affaissé. Le premier plan est garni d'herbes, de rochers et d'arbustes; on voit à terre la couronne d'épines et les tenailles; dans le lointain, la ville de Jérusalem et des montagnes; au-dessus, un ciel nuageux semé de ces rayons d'or, propres à Jehan Limosin, formés d'une sorte de demi-cercle aplati, d'où s'allongent des traits dirigés normalement à la courbe et qui vont en se raccourcissant du milieu aux extrémités. Sur les rochers à gauche se voit le monogramme connu, élégamment tracé (I fleur de lis L.), que nous reproduisons à la figure 3 de notre planche II.

Un fond noir général a d'abord été étendu sur la plaque, dont le cuivre ne transparait nulle part (la méthode par apprêt est abandonnée), puis il est recouvert lui-même de blanc à l'aide duquel le sujet est dessiné et modelé en entier, par enlevages à l'aiguille. La pointe joue ici un rôle fondamental; c'est d'elle que dépend, en somme, presque toute l'exécution de la grisaille. Dans les parties recouvertes de colorations, les hachures sont libres et à grands traits; dans les blancs restés tels au contraire, comme le linceul, le corps du Christ, etc., elles atteignent un grand degré de finesse. Elles y forment toute la base du modelé dont ce travail d'ombre, trop sec par lui-même, est adouci par un léger lavis superposé et où les reliefs sont accentués en saillies déposées avec sûreté par le pinceau. Souvent, la transition entre la lumière ainsi appliquée et la demi-teinte sous-jacente n'est pas assez ménagée et la grisaille en acquiert un peu de dureté; mais elle est si délicatement traitée, que ce léger défaut se remarque peu. La grisaille de Jehan Limosin, mince et légère (comme chez ses derniers homonymes du reste), est exécutée d'une façon un peu sèche et mesquine, peut-être, mais en somme avec une grande

habileté. De petits traits de noir au pinceau viennent compléter les plis des draperies ou le modelé des corps. Le ton des carnations est à peine indiqué. Les personnages sont relativement bien dessinés : la tête du Christ est notamment d'une belle expression ; celle de la Vierge, bien douloureuse, mais moins correcte ; la même critique peut s'appliquer aux pieds et aux mains, qui sont lourds et sans élégance.

Comme le blanc, les colorations translucides paraissent généralement peu épaisses. La robe violette et le manteau bleu de la Vierge sont, suivant les habitudes de l'artiste, entièrement exécutés sur paillon d'argent et malheureusement écaillés en grande partie. Le terrain est vert, bleu, violet et brun, avec quelques touches d'un jaune louche et un peu cru dans les lumières ; la ville d'un bleu assez vif, les montagnes en violet doux et le ciel nuancé en bleu foncé. L'ensemble est très soutenu de ton, un peu trop sombre, mais harmonieux.

Dans la façon d'appliquer les rehauts d'or, le faire de Jehan reste toujours le même, un peu timide et sec, mais très sûr et d'une grande délicatesse. Ainsi, la ville de Jérusalem est entièrement redessinée en petits traits d'or extrêmement déliés, d'un effet maigre et cependant satisfaisant. Les cheveux et la barbe du Christ sont aussi fort bien traités et de la même façon.

En somme, l'aspect général de cet émail est bon et dénote, de la part de son auteur, une très grande habileté au service d'un talent inférieur assurément à celui de ses devanciers illustres, mais qui tient encore à peu près le premier rang au commencement du xvii<sup>e</sup> siècle.

Le contre-émail de la plaque est en fondant.

Nous possédions, sous le n<sup>o</sup> 61, une très grande pièce, connue depuis longtemps en Limousin, signalée et décrite déjà plusieurs fois par M. Maurice Ardant et divers auteurs ; c'était le *Christ en croix accompagné de Saint Jean et la Vierge*, appartenant à M<sup>me</sup> Dauriat.

Ce tableau, d'une hauteur totale de 0<sup>m</sup>,570 et d'une largeur de 0<sup>m</sup>,425, est composé de huit plaques assemblées et non embouties, découpées de formes très variées, suivant le dessin du sujet (1). Les deux personnages qui sont à droite et à gauche de

(1) M. ARDANT, *Emailliers et Emaillerie*, p. 139. « Le goût reconnu de Pierre Courteys pour les grands émaux doit lui faire attribuer un émail qui a plus d'un mètre de haut sur un mètre de large... en trois pièces. » C'est de notre n<sup>o</sup> 61 qu'il s'agit ; on voit combien il y a lieu de vérifier

la croix ont 0<sup>m</sup>,230 de hauteur ; leurs vêtements sont presque entièrement sur paillons d'argent. Le fond noir est semé de larmes, de têtes de mort et ornements traités en argent au pinceau. Au-dessous du sujet, une longue inscription pour la lecture de laquelle nous renvoyons au Catalogue.

Les plaques ont été très endommagées et la signature de l'auteur, si elle a existé autrefois, n'est plus apparente aujourd'hui. On est généralement d'accord pour attribuer cet émail à Jehan Limosin qui a produit souvent de grandes pièces, telles, par exemple, que le *Christ en croix* qui se voyait, il y a quelques années encore, chez Mesdemoiselles Printemps à Limoges (1). On retrouve bien dans le n° 61, le faire de Jehan Limosin, ses paillons, ses colorations riches et sombres, mais aussi et surtout, ses faiblesses de dessin et de style. L'exécution est fort lâchée, l'aspect de l'ensemble vulgaire. Cet émail est bien de l'école de Jehan I, mais est-il de sa propre main ? nous n'osons l'affirmer.

M. Maurice Ardant attribue encore à Jehan Limosin le n° 77, buste de *Catherine de Médicis*, cédé jadis par lui au Musée de Limoges, auquel il appartient toujours. Cet émail doit dater probablement de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle ; mais, malgré son fond bleu paillonné et son aspect sombre, nous ne voyons en lui aucun caractère précis qui puisse motiver l'attribution. Le modelé très empâté de la tête ne nous semble pas dans la manière de Jehan Limosin. Du reste, M. Ardant appuie bien faiblement son opinion, car il se borne à dire à propos de cet émail et d'un buste de Bardou de Brun : « La réunion du vert et du bleu, si familière à Jehan Limosin, me ferait lui attribuer ces portraits... » (2). Ce motif, insuffisant en lui-même, l'est d'autant plus ici, qu'à part le fond qui est bleu, on ne remarque sur la plaque aucune des deux couleurs signalées. Elle est, d'ailleurs, d'un bon travail et probablement antérieure à Jehan. Nous la classons parmi les œuvres des anonymes du xvi<sup>e</sup> siècle.

Beaucoup d'autres pièces de notre Exposition ont souvent été dites « de l'atelier de Jehan Limosin ». C'est ainsi qu'on lui

souvent les indications de nos anciens écrivains locaux. M. Ardant a, du reste, rectifié lui-même plus tard cette première description et attribué judicieusement la pièce à Jehan Limosin.

(1) Il est aujourd'hui en la possession de M. le Président B. de Montégut, à Paris.

(2) *Emailliers et Emaillerie*, p. 166. Le fond, presque entièrement tombé, était bleu ; le costume est noir : il n'y a pas d'autres tons.



attribue notamment quelques uns de nos portraits de Saint Charles Borromée. Nous pensons que c'est à tort et en les classant un peu plus loin sous une désignation moins précise mais plus sûrement exacte, nous donnerons les motifs qui nous ont déterminé à agir ainsi (1).

## JEHAN II LIMOSIN

L'existence d'un Jehan II Limosin, émailleur, fils de Jehan I, nous semblait confirmée déjà par l'inscription et la date relevées depuis longtemps sur une girouette émaillée aux armes de l'abbé de Solignac, qui porte d'un côté : JEHAN LIMOSIN, ESMAILLEUR DU ROY, 1619, et de l'autre les lettres I L séparées par une fleur de lis (2); Jehan I étant mort avant 1610, cette pièce ne pouvait lui être attribuée.

On voit par là son importance relative, puisqu'elle était le seul ouvrage que l'on sût être sorti sûrement de l'atelier de Jehan II Limosin. Nous ne trouvons aucune trace de son passage

(1) Quoiqu'il se soit plus spécialement adonné à l'exécution des tableaux d'émail, Jehan I Limosin a aussi produit de belles pièces de vaisselle dont la valeur a été consacrée depuis longtemps par l'élévation excessive de quelques prix d'achat. C'est ainsi que M. M. Ardant nous dit, dans son étude sur *les Limosin*, p. 44 : « Dans une lettre que M. Ferdinand de Lasteyrie me fit l'honneur de m'écrire le 10 juin 1858, il me signalait une admirable aiguière avec son plateau, signée I. et L., séparés par une fleur de lis : « Il est impossible de rien voir de plus beau comme travail, » dessin, composition, vivacité des couleurs et conservation. Les sujets sont » très nombreux, très variés ; même le dessous du plateau porte une décoration de figures peintes. Le style de cette pièce appartient évidemment au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle. M. le baron d'Yvon l'a achetée, pour sa » collection, le prix fabuleux de *vingt-quatre mille francs*. » M. de Lasteyrie avait pressenti, par la sagacité de ses observations, l'existence de deux Jehan Limosin... »

La collection Debruge-Dumesnil possédait, sous le n° 774 de son important Catalogue, rédigé par M. Jules Labarte, un fort beau coffret signé de Jehan Limosin et représentant des danses de personnages vêtus en costumes de fantaisie avec ornements divers, le tout en émaux de couleur et paillons. Il fut acquis par le prince Soltykoff et atteignit à la vente de la collection de ce dernier, en 1864, le prix de 48,200 francs.

(2) *Notice des émaux du Louvre*, par M. Darcel, p. 175.

dans nos collections publiques ou privées et nous ignorons ce qu'elle a pu devenir. Aussi, avons-nous été heureux de trouver à l'Exposition une pièce offrant tous les caractères des productions de Jehan Limosin et datée de 1622 : ou bien cet émail est l'ouvrage de Jehan II, ou il émane d'un élève de Jehan I qui lui aurait survécu. Toujours est-il que, par sa date et son aspect, il offre un intérêt particulier. Nous le décrirons, en le classant sous toutes réserves (car il n'est pas signé), parmi les travaux possibles de Jehan II Limosin (1).

Le curieux émail dont il s'agit (n° 63), représente *le Christ en croix avec un donateur à ses pieds*. Le donateur, en costume noir, est agenouillé sur un coussin bleu à paillon d'argent. Au fond, la ville de Jérusalem ; dans le ciel nuageux, le soleil et la lune de chaque côté de la croix où est attaché le corps ensanglanté du Christ ; terrain gazonné. A gauche, entre deux rameaux dorés, armes parlantes des Du Boys : un écu d'azur portant en chef un lion passant avec des lacs d'or en orle ; dans le champ, un arbre de sinople rehaussé d'or, au bois et à la terrasse au naturel, accompagné des lettres B D d'or. Au bas, sur une bande noire, se lit la date de 1622 et l'inscription suivante en or :

++++ Pro nobis. Suspensum. Cernis. in. arbore. cristum. A bosco. ut. cernas. Stemmata. Cerne cruce.

Le jeu de mots contenu dans ce dystique latin et l'écusson que nous venons de décrire font reconnaître dans le personnage à genoux, vêtu d'un costume de magistrat, Balthazar Du Boys, avocat au présidial.

On retrouve bien sur cet émail la manière de Jehan I Limosin. C'est le même coloris sombre et assez riche, le même usage du paillon, la même petitesse de dessin, la même facture un peu sèche. Seulement ici le style s'affaiblit encore, l'exécution est plus négligée ou moins habile. Mais, somme toute, il y a une parenté d'aspect indéniable entre cet émail et ceux de Jehan I.

Le revers de la plaque est en fondant.

Du moment où la date de 1622 ne permet pas d'admettre Jehan I comme son auteur, il n'est point déraisonnable de supposer que cet émail appartient à Jehan II, ou à un élève de son père, car cette pièce est certainement l'œuvre de l'un des derniers Limosin,

(1) On ignore la date de la naissance et de la mort de cet émailleur. Peut-être est-ce lui qui, en 1646, paye une rente sur la maison de la rue des Pousses, possédée jadis par Léonard I<sup>r</sup> (Voir M. DARCEL, *Notice des émaux du Louvre*, à l'endroit cité précédemment).

et son aspect fait songer de suite au nom de Jehan, tandis qu'il a beaucoup moins d'analogie avec les émaux de Léonard II ou de François IV, dont nous allons nous occuper. Les travaux de ces derniers ont quelque chose de plus petit encore et souvent de plus dur ; tout en se recommandant quelquefois par des qualités précieuses, ils s'éloignent davantage et d'une façon assez sensible, de la hardiesse de style de la grande époque.

M. Guibert cite un Jehan III Limosin, émailleur, fils ou neveu de Jehan II, dont l'existence serait constatée en 1679. Il ne doit pas être l'auteur de notre n° 63 et nous ne connaissons rien de lui qui porte la date de 1622.

#### LÉONARD II ET LÉONARD III LIMOSIN

Si les suppositions, souvent trop peu fondées du reste, faites plus haut, relativement à la parenté des divers Limosin, étaient exactes, Léonard II, qui y est présumé fils de Martin, serait un neveu de Léonard I, et Léonard III, s'il est réellement petit-fils du précédent, deviendrait cousin issu de germain des enfants de Léonard II. Toutefois, rien n'est moins certain.

Nous relevons dans l'*Inventaire des archives communales de Limoges*, par M. Thomas, série G G-20 : « 1664, 13 janvier : une fille née le même jour de sieur Joseph Limouzin, marchand, et de demoiselle Peyronne Texandier ; parrein S<sup>r</sup> Leonard Limouzin, m<sup>e</sup> emailleur ».

Ce Léonard, qui n'avait pas encore été signalé en dehors de cet inventaire comme émailleur en 1664, est sans doute Léonard III.

Léonard II porte dans plusieurs actes le titre de « sire », et il met, comme Léonard I, la fleur de lis entre les deux L initiales de son nom. M. Ardant en conclut qu'il devait avoir aussi obtenu le titre d'émailleur du roi.

La qualité de « sire » étant souvent donnée autrefois comme simple marque de considération, et la fleur de lis ayant pu être conservée par pure tradition, chez les successeurs de Léonard I, ne suffiraient pas à le prouver. Mais nous voyons à l'*Inventaire des archives communales de Limoges*, dressé par M. Thomas, série G G. 10, à la date du 1<sup>er</sup> avril 1649, le baptême de « Léonard, filz de François Limousin et de Jeannette Cibot ; parrin sire Leonard Limousin, esmailleur du Roy... ». Il n'y a donc plus de doute aujourd'hui à cet égard.

Il ressort des documents mis à jour, il y a longtemps déjà, par M. Ardant, que l'un des deux Léonard dont nous nous occupons (1) était lié d'une grande intimité avec un François qui, en tenant compte de la date d'existence de ces divers homonymes, doit être François IV. M. Darcel pense même qu'ils étaient associés, comme Léonard I et Martin dans leurs travaux, et il dit qu'on trouve beaucoup plus d'émaux signés de François que du Léonard dont il est ici question et dont les travaux seraient d'une excessive rareté.

Nous ne possédions à l'Exposition qu'un émail signé du monogramme de François Limosin, tandis que l'on y voyait au moins quatre pièces (dont trois signées) attribuées sûrement à Léonard II ou III. Rien ne peut nous prouver qu'ils eussent mis en commun leur art et leur industrie ; car, bien qu'il y ait une certaine analogie entre leurs travaux, ce que nous connaissons de François nous paraît bien supérieur aux productions des derniers Léonard, et même, comme nous le verrons bientôt, d'un caractère différent.

Quoiqu'il en soit, nous les trouvons tous deux en 1587 propriétaires conjointement (2) des deux maisons de la rue Manigne et de la rue des Grandes-Pousses, dont nous avons déjà parlé et qui venaient des Limosin depuis au moins 1510. Ils y habitaient ensemble et y exerçaient sans doute, comme leurs prédécesseurs, leur industrie. Ils se prennent mutuellement pour parrains de leurs enfants et se portent caution l'un pour l'autre dans des règlements d'intérêts, etc. (3).

Nous avons dit que Léonard II était supposé fils de Martin Limosin. Il serait né vers 1550, on a la preuve de son existence en 1579 et en 1619, et on le suppose mort vers 1625. Quant à Léonard III, qui est neveu d'un François et par conséquent sans doute petit-fils de Léonard I, on sait seulement qu'il vivait en 1626 (4).

(1) Nous ne saurions préciser, tous deux ayant vécu en même temps. Nous penserions cependant qu'il ne s'agit pas de Léonard II mort vers 1625, mais de Léonard III, qui est cité, ainsi que François IV, dans un acte en 1626. François IV a vécu longtemps encore après.

(2) M. DARCEL, *Notice des émaux du Louvre*, p. 182.

(3) *Second registre consulaire de la ville de Limoges*, publié par la Société archéologique du Limousin, p. 48. On trouve élu comme « *collateur des tailles pour le canton de Magninie, Leonard Lymousin, le jeune* », le 20 mai 1604. C'est bien notre émailleur.

(4) D'après M. Molinier, *Dictionnaire des émailleurs*, p. 55, et M. Guibert, *l'Orfèvrerie et les orfèvres de Limoges*, pp. 64 et 68.

Les émaux que nous allons examiner tout-à-l'heure sont, sans contredit, l'œuvre de l'un des deux Léonard auxquels est consacré ce paragraphe ; le même motif qui nous a empêché de distinguer lequel d'entre eux habitait avec François IV, nous obligera à garder une égale réserve dans l'attribution de ces pièces à l'un plutôt qu'à l'autre. Leur auteur est donc pour nous Léonard II ou Léonard III, qui vivent en même temps, et nous pensons que les cinq plaques que nous avons à citer sont toutes l'œuvre du même émailleur, à cause de l'uniformité de style et de procédés qui s'y remarque. Il en résulte que nous ne connaissons jusqu'ici que les travaux d'un seul de ces deux homonymes. Le Catalogue du Louvre ne mentionne rien de lui (1).

Le Léonard II dont parle ainsi M. L. de Laborde est très probablement l'auteur de nos numéros exposés : « Sa manière est celle de ses contemporains Jehan et Joseph Limosin, une routine, un métier où l'art et l'originalité cèdent le pas à une adresse de main qui suffit à tout ; ses petites figures ont le profil pointu des petites figures de Suzanne de Court, mais elles sont plus courtes et moins bien sur leurs jambes : il les fait détacher sur un émail noir qu'il rend brillant par un petit travail de résille d'or, en pointillé et en rinceaux. »

On trouvera peut-être que le savant critique se montre toujours un peu sévère pour nos émailleurs autres que ceux de la grande pléiade du milieu du xvi<sup>e</sup> siècle. Il faut reconnaître cependant que son appréciation répond pleinement à ce que nous connaissons de Léonard II ou Léonard III Limosin. Toutefois, si la manière de cet émailleur le rapproche de Jehan I, elle l'en laisse bien au-dessous, car ses travaux sont généralement empreints d'une sécheresse et d'une mesquinerie d'exécution que n'a pas connue Jehan I, et l'aspect de ses émaux est encore beaucoup plus sombre ; il devient presque noir.

Le n° 70 de notre Catalogue, *M. de Verthamond présentant un placet à Saint Martial*, est probablement l'œuvre la plus importante de celui de nos deux émailleurs dont nous nous occupons

(1) Nous pensons cependant que l'écuelle garnie d'argent (n° D. 389), où se voit un buste de femme, attribuée à Jehan Limosin, est l'œuvre de Léonard II ou Léonard III. C'est bien son dessin anguleux, son aspect noir, sa manière sèche et mesquine. D'ailleurs, sur la monture d'argent sont gravés deux L, qui reproduisent peut-être une signature cachée ou disparue. Mais c'est beaucoup plus encore le style de la pièce que cette indication qui motive notre attribution.

ici. En tout cas, on n'en connaît pas de plus grande ni de plus intéressante. Elle appartient au Musée de Limoges, auquel elle a été cédée par la Société d'agriculture, sciences et arts de la Haute-Vienne.

Dans un ovale entouré d'une auréole d'or rayonnante, M. de Verthamond, en costume noir de magistrat, présente de la main droite un pli à Saint Martial, et tient de la gauche une toque. Le saint, en costume d'évêque, la mitre en tête et à nimbe radié, assis sur un trône surmonté d'un dais, les mains gantées, accueille la supplique. Au fond et à droite, l'enceinte fortifiée de la ville; ciel bleu à rayons d'or. Au bas, écusson : *au 1<sup>er</sup> de gueules au lion passant lampassé d'or; aux 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup>, échiqueté d'or et d'azur; au 4<sup>e</sup>, de gueules*. Aux pieds du saint, légende : † S. † MARTIALIS; aux pieds de Verthamond, † M. † VERTHAMOND †. — De chaque côté, sur un fond noir étoilé d'or : 1<sup>o</sup> à la gauche du spectateur, buste de saint Aurélien, en costume épiscopal, légende : † S. † AVRELIENT †; au-dessous, buste de saint Ignace, dans le costume de son ordre, légende : † S. † IGNACE †. Au bas, groupe de quatre personnages (le dernier a été brisé récemment) le placet à la main, même costume et même attitude que M. de Verthamond. — 2<sup>o</sup> A droite, buste de saint Loup, en costume épiscopal, légende : † S. LOUP †. Au-dessous, buste de saint François-Xavier, tonsuré et dans le même costume noir que saint Ignace, légende : † S. † XAVIER. Au bas, même groupe de personnages que du côté opposé. Les têtes des quatre saints qui garnissent les côtés sont ornées d'un nimbe radié. L'émail est signé en bas à gauche en or : L. fleur de lis, L. (1); son revers est en fondant.

J. de Verthamond, sieur des Mons, était consul à Limoges en 1623; Saint Ignace et Saint François-Xavier ont été canonisés en 1622; l'auteur peut donc être Léonard II qui n'est mort que vers 1625, aussi bien que Léonard III qui lui a survécu. Parmi les personnages agenouillés au premier plan, M. Ardant croit reconnaître dans le premier à droite, au-dessous de Saint François-Xavier, Balthazar du Boys, avocat au Présidial, consul en 1619, à cause de l'analogie de sa physionomie avec celle du personnage agenouillé dans l'émail n° 63 que nous avons déjà décrit, et où l'avocat de ce nom est, en effet, représenté accompagné de ses armes. Nous n'avons pas vérifié l'exactitude de la ressemblance supposée, mais dans notre émail trois autres personnages ont la

(1) Voir le *fac-simile* de cette signature non encore reproduite à la figure 4 de notre planche II.

barbe taillée en pointe, comme celui que désigne M. Ardant, et le même type de figure que lui. Les têtes nous paraissent absolument conventionnelles.

Ce grand émail (il est rectangulaire et mesure 0<sup>m</sup>,233 de hauteur sur 0<sup>m</sup>,341 de largeur), nous paraît donner la note exacte du talent secondaire, mais point à dédaigner encore, de Léonard II ou III dont il est l'œuvre (1).

Un fond noir général et cireux recouvre la plaque. Les costumes des personnages de ce même ton sont indiqués par quelques traits de blanc à peine visibles, dessinant les contours et plis principaux ; en outre, pour leur donner un peu de relief, l'émailleur les a fait détacher sur une sorte de nuage bleu clair et turquoise. Les colorations sont toutes posées sur préparation blanche, comme dans le paysage du médaillon central, ou sur paillons d'argent, comme dans les costumes des évêques, et le cuivre ne transparait nulle part ; elles sont très sombres et comme la grisaille est peu abondante et légère, et le fond noir, il en résulte une harmonie générale trop sévère, dénuée d'éclat et peu agréable à l'œil. Cependant les tons sont bien translucides, et d'une assez belle qualité, la glaçure brillante ; mais la lumière y fait défaut, à peine si l'on voit jouer le paillon. La prédominance du noir et la sécheresse de l'exécution achèvent aussi de donner de la dureté à l'effet.

Le dessin n'est pas très incorrect, mais comme chez tous les artistes du xvii<sup>e</sup> siècle, il se rapetisse, perd sa noblesse et devient mesquin ; les types sont compassés et manquent de variété, les attitudes raides et gênées. L'arrangement est pauvre et sans ampleur. C'est, tant au point de vue de la couleur que du dessin, la manière de Suzanne Court, mais avec moins de brillant et de grâce et plus de faiblesse. Néanmoins, l'œuvre n'est point dépourvue encore tout-à-fait d'un certain style ; la composition, sans être libre et riche, se tient ; la méthode, quoique l'effet produit soit moindre, est toujours celle des bons maîtres ; l'exécution relève par son habileté relative le niveau du travail.

Le blanc est employé avec une grande légèreté, ombré par lavis au pinceau, avec des lumières faibles et monotones dans les plis des vêtements, timides bien qu'assez accentuées dans les têtes. La facture est sèche, ressentant un peu la fatigue. L'aiguille joue un rôle peu important, elle est surtout utilisée dans les chevelures, les barbes et les traits principaux. Les surplis et collerettes blancs

(1) Reproduit en photographie dans l'Album Mieusement, n° 37, et dans *l'Art rétrospectif*, à la pl. LXXV (le milieu seulement de la composition).

sont presque partout redessinés et ombrés en gris-brun au pinceau par traits minces et petites hachures. — Les tons de chair qui animent les figures sont soutenus, posés sans délicatesse en pointillé et hachures, d'un ton rose un peu vif, accentué sur les pommettes des joues. — Le fond est semé de petites étoiles d'or à six pointes et les rehauts d'or posés en traits déliés, mais secs, d'une facture analogue au reste du travail. Les rayons de soleil qui éclairent le ciel sont exécutés en petits traits à peu près parallèles, tandis que ceux de Jehan Limosin auxquels ils sont assez analogues, sont dirigés normalement à une courbe. L'ensemble est, d'ailleurs, assez soigné et d'une réussite satisfaisante.

Au n° 495 du *Catalogue des émaux du Louvre*, dressé par M. Darcel, nous trouvons un émail de J. Reymond, représentant le *Saint-Sacrement*, qui porte au revers cette mention : M. F. VERTHAMON. C. D. R. (conseiller du roi). Une note de l'auteur ajoute : « M. Martial de Verthamon, trésorier général, conseiller du roi, fut consul en 1609 ». Il était, sans doute, membre de la confrérie du Saint-Sacrement (1).

Le Musée de Limoges possède une autre pièce signée de même façon et évidemment du même artiste que la précédente. C'est le n° 69, le *Christ en Croix*. Nous renvoyons au Catalogue pour sa description. C'est un assez joli petit émail, d'une exécution peut-être un peu plus finie, mais analogue à celle du n° 70. Pour l'étude du talent de notre émailleur, ces deux sujets se complètent heureusement et leur examen suffira pour donner l'idée exacte de la valeur de leur auteur, dont il apprendra à distinguer les travaux. Cette plaque est, comme toujours, d'un aspect sombre et un peu sec, d'un dessin à la fois un peu banal et recherché, d'un coloris assez riche ; les détails sont fortement rehaussés d'or, le ciel éclairé de nombreux rayons de soleil, à peu près traités comme ceux du n° précédent, les grisailles exécutées légèrement. Le corps du Christ est très soigneusement étudié et son modelé délicatement rendu, presque sans le secours de l'aiguille. Au point de vue artistique, on peut préférer cette pièce à celles que

(1) Le *Second registre consulaire de la ville de Limoges (1592-1662)*, publié par la Société archéologique du Limousin, porte mention, à la page 129, de l'élection, en décembre, 1608 de « Honorable maistre Marcial de Verthamond, trésorier général ». C'est bien celui dont le nom figure sur l'émail du Louvre. Mais ce n'est pas le même personnage que celui qui remet un placet à Saint Martial, sur l'émail n° 70. Ce dernier doit être celui qui est cité à la page 226, comme élu consul le 7 décembre 1623 « Jehan Verthamont, Sr des Monts ».



nous possédions du même émailleur. Son contre-émail est en fondant.

M<sup>me</sup> Em. Desisles, de Limoges, avait eu l'obligeance de nous prêter une *Sainte Claire* (n° 71) et une *Sainte Marguerite* (n° 72), également du même artiste, d'un aspect et d'une facture absolument analogues aux deux pièces ci-dessus décrites. — Une *Sainte Claire* de la collection Taillefer (n° 73) devait aussi être attribuée au même Léonard Limosin.

#### FRANÇOIS IV LIMOSIN

On ne connaît, croyons-nous, aucun émail qui puisse être attribué à l'un des deux François, fils de Léonard I Limosin. Ce fait est extraordinaire. Peut-être pendant la vie de leur père n'étaient-ils que ses aides, et l'on comprend qu'ils n'eussent pas intérêt alors à signer de leur nom personnel des travaux qui, revêtus de la marque célèbre de Léonard, acquéraient une valeur plus considérable. Mais l'un des deux frères au moins paraît avoir survécu au père (1); il n'avait plus de motif à ce moment de ne pas signer lui-même ses émaux. Il est peut-être l'auteur de quelques-uns de ceux qui portent le monogramme F. L.

C'est à François IV que nous attribuons le seul émail qui portât une pareille marque parmi ceux qui étaient exposés à Limoges. Il rentre, en effet, absolument dans la manière de l'émailleur qui signe ainsi et dont M. Darcel décrit les œuvres exposées au Louvre, où il a daté une plaque de 1633. Le savant auteur de la *Notice des émaux du Louvre* l'appelle François II, mais nous savons que cette désignation équivaut pour nous à celle de François IV, puisqu'il ignorait l'existence des deux autres François, fils de Léonard I, que nous avons intercalés dans la généalogie.

M. Darcel est en outre surpris de trouver cette date de 1633 sur les émaux de François IV; elle nous semble, au contraire, se présenter à point. C'est sans doute parce qu'il fait remonter sa naissance avant 1554, ce qui lui donnerait un grand âge à l'époque où il a daté les émaux dont il s'agit. Mais M. Darcel a probablement puisé dans les travaux de M. Maurice Ardant cette date de naissance. Or, comme M. Ardant ignorait l'existence des deux fils de

(1) L. GUIBERT, *Orfèbrerie et orfèvres de Limoges* Il le cite en 1588; Léonard I était mort entre 1573 et 1577.

Léonard, il est à présumer qu'il aura appliqué à François IV une date qui avait rapport à François II ou François III. Il n'est nullement établi, au contraire, que l'émailleur dont nous nous occupons ici vécût à une époque aussi ancienne. On sait seulement qu'il est mort entre 1635 et 1646. C'est lui, comme nous l'avons dit plus haut, qui aurait eu des intérêts communs avec Léonard II ou III et aurait habité avec lui la maison de famille des Limosin de la rue Manigne. Les dates d'existence concordent. Il était, pensons-nous, fils d'un François et peut-être par conséquent petit-fils de Léonard I. Comme les autres Limosin, il est qualifié dans plusieurs actes, du titre de *sire*. Nous ignorons s'il a porté celui d'« émailleur du roi ».

M. Maurice Ardant nous apprend (1) que François Limosin avait dressé en 1586 un plan colorié et signé, conservé aux archives, fait dans un procès entre les PP. Feuillants et le sieur de Julien, pour Parpeyroles. On voit qu'il était de tradition, chez nos anciens émailleurs, d'utiliser leur talent pour les travaux de cette sorte (2).

Dans la magnifique collection de M. Didier-Petit, de Lyon, se trouvaient plusieurs émaux signés F. L. Leur savant possesseur les attribue à un certain *François Laurent*, que l'on est d'accord pour rayer aujourd'hui de la liste des émailleurs (3); le monogramme F. L. doit se traduire par François Limosin, qui a signé, du reste, certaines pièces en toutes lettres. Ce qui est de nature à embarrasser, c'est la date de 1582 qui se lit sur le n° 13, la *Sainte Trinité*, signé F. L., de la collection que nous venons de citer. Il est difficile d'admettre que l'émailleur qui a produit les pièces de 1633 que possède le Louvre, soit l'auteur de la *Sainte Trinité* de 1582, car un intervalle de cinquante-un ans sépare ces deux dates. Du reste, M. Didier-Petit, en décrivant sa propre collection, nous apprend que cette dernière pièce est d'une « exécution grossière » et que le n° 76, *Sainte Marie Majeure*, également signé F. L., est « assez faible d'exécution ». Or, ce que nous connaissons du François Limosin de 1633 est d'une facture soignée et dénote un artiste

(1) *Emailleurs et Emaillerie de Limoges*, p. 123.

(2) Voir, à ce sujet, le très intéressant travail de M. Paul Ducourtieux, intitulé « *Les environs de Limoges d'après les plans des émailleurs* », brochure in-8°. — *Limoges* 1887.

(3) *Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Haute-Vienne*, année 1842, t. 20, n° 2, p. 78. M. Ardant y citait parmi les émailleurs dont les ouvrages ne sont pas connus un certain *Laurent*. Peut-être est-ce là que M. Didier-Petit a puisé ce nom ?

d'un talent fort estimable. Ne pourrait-on pas voir dans le monogramme F. L. de 1582, les initiales d'un des fils de Léonard I Limosin, qui n'avait été qu'un obscur collaborateur de son père durant la vie de ce dernier? ou peut-être encore, comme le supposait déjà M. le comte L. de Laborde, en 1852, dans sa *Notice des émaux du Louvre*, les initiales de F. E. S. Lobeau dont M. Didier-Petit possédait un émail portant cette signature avec la date de 1583 (n° 27 de sa collection, triptyque représentant *le Calvaire*)? Ceci n'est qu'une idée émise sans preuve à l'appui; car nous ne connaissons pas les pièces de la collection Didier-Petit que nous veuons de citer.

En tout cas, notre n° 68, *Vénus et Adonis* doit être attribué, sans aucun doute, à François IV Limosin, l'auteur des émaux datés de 1633, à cause de son analogie exacte avec le numéro du Louvre D. 393.

La plaque représente *Vénus et Adonis* et mesure 0<sup>m</sup>,090 de hauteur sur 0<sup>m</sup>,140 de largeur (1). — Vénus assise sur une petite éminence, à l'ombre de grands arbres, serre dans ses bras Adonis également assis à terre à ses pieds et qui la tient lui-même embrassée. Il lui adresse sans doute de tendres adieux avant son départ pour la chasse; car on voit un grand lévrier blanc se désaltérer à une source tombant en cascade d'un rocher, et un autre grand chien fixer impatiemment son maître. Sous les pieds des personnages, la lance d'Adonis est étendue à terre. Au fond, des bois et des montagnes et un ciel éclairé de rayons de soleil analogues à ceux de Jehan Limosin. Au bas, les lettres F. L. en or. Le contre-émail est caché par le cadre.

L'attitude des personnages est pleine d'abandon et d'un sentiment gracieux. On ne peut regretter qu'une certaine vulgarité dans les types et un manque d'harmonie dans les formes qui trahit l'exagération des petits maîtres de la fin du xvi<sup>e</sup> et du xvii<sup>e</sup> siècle dans leurs recherches d'élégance. Les attaches des membres sont grêles et les membres trop longs et un peu lourds, le dessin maniéré. — La tonalité générale, bleue et violette, est conventionnelle et voulue, elle donne aux personnages une lumière et un relief surprenants. La monotonie des colorations qui, lorsqu'elle devient habituelle, est assurément une preuve de peu de souplesse dans le talent de l'artiste, est ici peut-être une des principales causes du charme de cet émail. Le parti pris décoratif est

(1) Elle est reproduite dans *l'Art rétrospectif*, pl. LXXIV.

hardi, car un des chiens est colorié comme les détails du fond, en violet (1), mais l'œil se repose avec plaisir sur l'ensemble qui met en lumière les personnages délicatement traités et leur laisse toute leur valeur.

Sur un fond noir général, le sujet a été entièrement traité en blanc étendu légèrement et modelé par hachures très fines enlevées à la pointe, avec lumières rapportées par touches et lavis au pinceau. Sur un des chiens que l'artiste a laissé en grisaille, on peut se rendre compte de la qualité du blanc, qui est laiteux et fondu. Les costumes des personnages ont été paillonnés d'argent, mais une réaction chimique involontaire a dû se produire pendant la cuisson entre le paillon et la couleur (cela a lieu pour certains tons) et a rendu celle-ci louche et presque sans translucidité. — Les nus sont teintés en chair par un travail délicat de hachures au pinceau et ont un éclat remarquable. Leur modelé est très ressenti ; les traits des figures ne sont pas redessinés en couleur au pinceau. — Enfin, les rehauts d'or (aujourd'hui très effacés) ont été appliqués sur tous les détails avec autant de délicatesse que de profusion, par traits fort déliés.

En somme, l'aspect de cet émail est charmant, sa méthode d'exécution très bonne et sa facture fort habile. Il appartient à un aimable collectionneur de Limoges, M. Camille Marbouty.

Cette pièce rappelle de suite, comme nous le disions plus haut, le n° D. 393 du Louvre, *Neptune sur les flots*, signé au bas F. L., 1633. La manière, le dessin et la tonalité des deux plaques sont les mêmes. Sur l'une et l'autre, c'est un dessin petit et peu correct, un modelé ressenti, des formes assez pleines ; les tons de chair identiques, saumonés, posés en lavis rehaussé de petites hachures. La tonalité de la pièce du Louvre offre la même particularité que celle de l'Exposition de Limoges. Elle est presque exclusivement bleue et violette (le bleu domine à cause de la mer), et ici l'analogie de l'effet est si frappante qu'elle ne laisse aucun doute sur l'identité de la main qui a produit les deux émaux. En outre, la facture est la même, tout le sujet étant ou paillonné ou préparé par de fins enlevages à la pointe dans une mince couche de blanc appliquée sur le fond noir général. Les rehauts d'or sont posés de la même façon sur les deux plaques, sèchement, mais avec une grande délicatesse, un peu à la façon de Jehan I Limosin.

(1) Cela rappelle les audaces de nos vieux peintres verriers qui, uniquement préoccupés de leur effet d'ensemble, n'hésitaient pas à semer les fonds de leurs verrières d'anges ou d'animaux rouges, verts, bleus, etc.

Si la plaque de *Vénus et Adonis* est analogue à l'émail du Louvre pour la méthode et l'aspect, elle lui est bien supérieure au point de vue du dessin, de l'effet et de la finesse d'exécution.

Une autre plaque, fort intéressante, mais non signée, devait aussi être attribuée à François Limosin. C'est le n° 52, intitulé au Catalogue *Fécondité* (1). On ne saurait avoir de doutes à cet égard, quand on a étudié au Louvre l'œuvre de François Limosin et en particulier le n° D. 395, *Psyché implorant Vénus*, qui est signé.

L'émail du Musée de Limoges représente une femme richement vêtue d'une robe violette et d'un manteau bleu, assise sur un tertre gazonné, et tenant une corne d'abondance d'où s'échappent des fruits et feuillages; un Amour, descendant du ciel, semble lui décocher une flèche. Au fond, paysage et château. Le costume de la femme est entièrement paillonné, toute la plaque est d'un coloris fin et très riche, mais monotone et presque exclusivement bleu et turquoise; le travail fort soigné est rehaussé de délicates touches d'or. Toutes les colorations, même le ciel, sont appliquées sur paillon ou préparation de blanc, où les cernés et quelques hachures principales seulement dans le paysage sont enlevés à la pointe, le modelé étant tout obtenu au pinceau et cachant entièrement le premier fond noir. Les carnations sont légères, très rosées sur les pommettes des joues de l'Amour et de la femme, qui semble fardée. Le contre-émail est en fondant.

Cette jolie petite plaque octogone, de 0<sup>m</sup>,082 de hauteur, sur 0<sup>m</sup>,062 de largeur, offre exactement par sa manière l'aspect de l'émail du Louvre que nous venons de citer. C'est le même dessin faible, maniéré et un peu sec, un usage excessif du paillon, un coloris très brillant et doux, mais sans variété (il est par exception un peu moins monotone dans la pièce du Louvre), une surface bien glacée, un faire précieux et comme féminin; sur les deux plaques, la petitesse du style est rachetée par la délicatesse et l'habileté de l'exécution et leur aspect est également agréable. Mais ce qui frappe le plus, quand on compare ces deux émaux, c'est l'analogie des têtes; elles ont au dernier point ce profil aigu si spécial aux Limosin du XVII<sup>e</sup> siècle, et autres émailleurs de la même période, tels que Suzanne Court, par exemple; profil dont M. le comte L. de Laborde a si heureusement précisé le type, en disant qu'il « peut s'inscrire dans un as de carreau ». François

(1) Elle est reproduite dans *l'Art rétrospectif*, pl. LXXIII.

Limosin donne en effet ici à ses têtes une acuité toute particulière.

Avant l'examen de la pièce du Louvre dont la similitude de style et d'effet avec l'émail du Musée de Limoges nous a enlevé toute hésitation au sujet de l'attribution de ce dernier, nous avons songé un instant que l'auteur de la plaque *Fécondité* pouvait être Suzanne Court, dont la manière n'est pas sans analogie avec celle de notre émail ; mais, somme toute, l'exécution du n° 52 est beaucoup plus habile et surtout plus nette que celle des travaux de Suzanne qui offrent toujours quelque chose d'hésité, pour ainsi dire, dans la facture.

Le petit émail que nous venons d'étudier a dû servir, comme celui du Louvre, de revers à un miroir, ornementation fréquemment adoptée au xvii<sup>e</sup> siècle pour ce genre d'objets.

La manière de François Limosin, d'après M. le comte L. de Laborde, se résume ainsi : de la petitesse, une exécution mesquine, un ton uniforme ; toujours des émaux colorés vert, bleu, brun et violet ; analogie de style avec Suzanne Court, et de facture avec Jehan Limosin ; extrémités lourdes et touchées sans esprit ; abus du paillon, travail monotone des rehauts d'or ; sujets presque toujours mythologiques.

M. Darcel, de son côté, s'exprime à son sujet comme il suit :

« Quoique appartenant à la même génération que Jean et Léonard II, il suit moins qu'eux les errements des de Court. Ses formes plus pleines, son modelé plus ressenti, le rapprocherait, à quelques égards, des émailleurs du xvi<sup>e</sup> siècle. Dessinateur sans grand caractère, d'ailleurs, il copie les compositions de Virgilius Solis et d'Etienne de Laulne. Cependant le ton de sa couleur est plus foncé et le modelé est obtenu par l'emploi de fines hachures ; il emploie volontiers les violets sombres dans les fonds sur lesquels se détachent des émaux plus brillants, posés parfois sur paillon avec rehauts d'or. »

On voit que les appréciations des savants rédacteurs des *Notices des émaux du Louvre* correspondent bien aux caractères des diverses plaques que nous venons de comparer ensemble.

Parmi les émaux non signés qui figuraient à l'Exposition, plusieurs offraient assez d'analogie avec les travaux des Jehan Limosin et des derniers Léonard, nous allons nous en occuper tout-à-l'heure ; mais aucun autre ne se rapprochait du style et de la manière de François IV Limosin, dont *Vénus et Adonis* pouvait surtout faire connaître le talent. On voit qu'il n'est point à dédaigner.

## STYLE DES DERNIERS LIMOSIN

(Jehan I, Jehan II, Léonard II et Léonard III).

Fin du xvi<sup>e</sup> et commencement du xvii<sup>e</sup> siècle.

Ici se classe une série de pièces qui sont, selon toute probabilité, l'œuvre de l'un des quatre artistes cités en tête de ce paragraphe ou de leurs collaborateurs; le manque de signatures et de caractères assez précis ne nous a pas permis d'en faire à tel ou tel en particulier des attributions certaines.

Il ne serait pas d'un grand intérêt de passer chacune de ces plaques en revue. Le tableau de classement de tous les émaux exposés à Limoges en 1886, que nous plaçons à la suite de notre travail, donne la liste des pièces que vise ce paragraphe; il sera facile de se reporter avec les numéros au Catalogue. Nous devons cependant dire un mot de quelques-unes d'entre elles.

Ainsi, le n° 73 bis, *Sainte Madeleine*, présentait tout à la fois de grandes analogies avec l'émail : *M. de Verthamond offrant un placet à Saint Martial*, signé de Léonard II ou III Limosin, et avec certains travaux de Jehan I ou Jehan II.

Le fond noir y est étoilé d'or, la coloration harmonieuse, mais trop sombre; les rehauts d'or y sont employés en profusion et avec un soin extrême. Le modelé blanc des nus est d'une faible épaisseur, comme ceux des artistes que nous venons de citer; mais il n'a pas leur demi-transparence et est teinté en chair par hachures de couleur au pinceau, d'un travail soigné, mais d'un ton blafard et d'un effet dur. On y lit : AMOR MEVS CRVCIFIXVS EST. Le contre-émail est en fondant.

Le dessin du personnage, son modelé et le ton des carnations ne sont pas ceux de Léonard II ou III Limosin, mais le coloris de la plaque est absolument celui que nous connaissons de cet artiste. En rapprochant cette *Madeleine* de *M. de Verthamond* (n° 70) on est frappé de bien des analogies : les étoiles du fond sont exactement les mêmes, l'or est employé ici avec plus de soin mais avec la même sécheresse, le blanc est aussi mince quoique moins transparent, l'ensemble de la plaque est aussi sombre, moins les nus, et offre la même dureté d'aspect. D'autre part, le petit Christ qui est au fond est presque exactement le même que celui des *Saint Charles Borromée* (n° 75, 76, par exemple) que l'on pour-

rait attribuer à la rigueur à Jehan II Limosin, à cause de leur rapport avec le faire des deux Jehan. Cette manière de modeler les chairs par hachures se retrouve aussi un peu, quoique bien moins finement, dans le n° 76.

Bref, cet émail est très probablement d'un artiste contemporain des Léonard II ou III et Jehan I et II Limosin, peut-être même sort-il de leurs ateliers. Malgré ses défauts, dont le principal est l'aspect blafard des carnations, cette plaque est intéressante et ne manque pas d'un certain caractère. Elle appartient à M. Elie Berthet, à Paris.

Les n°s 74, *Saint Charles Borromée*, 85, *Sainte Françoise* et 85 bis *Saint Louis de Gonzague* se rapprochent plus par la légèreté de leur grisaille et l'aspect sombre de leur coloration des derniers Léonard que des Jehan Limosin. Ils ne sont pas d'une exécution très soignée. Sur le fond noir des deux derniers émaux se remarque un semis d'étoiles et de virgules d'or d'un genre assez spécial.

On a attribué souvent à Jehan I Limosin de petites plaques paillonnées représentant le buste de *Saint Charles Borromée*, exécutées d'après un modèle très souvent reproduit au xvir<sup>e</sup> siècle. Tels sont les n°s 75 et 76. On y retrouve bien la manière de cet artiste, sa couleur, son dessin, ses fonds bleus qu'il aimait à semer d'étoiles d'or. Ces émaux sont d'une exécution plus ou moins soignée, quelquefois très faible; la quantité qui en subsiste prouve qu'ils se fabriquaient commercialement. Mais ce qui empêche absolument d'admettre que leur auteur soit Jehan I Limosin, c'est que *Saint Charles Borromée*, qui y est représenté la tête entourée de l'auréole, n'a été canonisé qu'en 1610, par le pape Paul V; or nous savons que Jehan I était mort avant cette date.

Un mot, pour terminer, sur le n° 80, *Saint Léonard imploré par deux captifs*, plaque en émaux de couleur sur paillon, qui appartient au Musée de Limoges. Le saint est debout, en costume sacerdotal, accompagné de deux captifs, agenouillés à ses pieds à droite et à gauche.

L'aspect de l'émail est riche. Le sujet est entièrement préparé en blanc recouvert de colorations bien translucides. Le vêtement du saint, sauf son surplis, est tout paillonné d'argent, peu modelé, recouvert d'émaux turquoise, bleu et violet, dont l'effet rappelle les travaux de Suzanne Court et un peu notamment, notre n° 52, *Fécondité*; mais le dessin n'est plus le même. Il n'est pas meilleur, tant s'en faut, mais moins anguleux, moins sec, les têtes en particulier sont plus rondes. Le ciel est semé de rayons d'or assez analogues à ceux de Jehan I Limosin. Le contre-émail,



comme tous ceux des plaques mentionnées dans ce paragraphe, est en fondant. — Nous ne voyons pas pour cette pièce d'une valeur inférieure, mais non sans intérêt, de classement plus rationnel que celui-ci.

## V

## PIERRE COURTEYS.

Les écrivains les plus autorisés sur la matière déclarent que l'on ignore la date de la naissance de Pierre Courteys, et M. A. Darcel pense que c'est à tort que M. Maurice Ardant rapporte à cet artiste un acte de 1529 où figurerait son nom (1).

En effet, la famille des Courteys était beaucoup plus ancienne à Limoges, et c'est un autre de ses membres que vise probablement la désignation dont il s'agit en 1529, celle de « Pierre Courteys le Petit ». Nous avons de nombreux exemples dans les familles d'émailleurs, de divers membres portant le même prénom quoique vivant en même temps, et quelquefois enfants d'un même père (2).

C'est en 1532 que doit être né Pierre Courteys. Cette date nous est fournie par un document qui, quoique non cité jusqu'ici par les auteurs spéciaux, était à leur portée. Nous voulons parler d'un portrait en émail de Pierre Courteys exécuté par lui-même et qui appartient au duc de Hamilton. Il porte l'inscription suivante tracée en or :

NE MEMOREM NOSTRI SOLA HEC TE REDAT IMAGO.

ANNO SUE ÆTATIS 27 FACIEBAT 1559.

Au revers, aussi en or :

P. CORTEYS M A F (en monogramme) (3).

(1) *Notice des émaux du Louvre*, p. 269.

(2) Par exemple, les fils de Léonard I Limosin, qui s'appellent tous deux François; plus récemment, les enfants de Jacques Nouailher, dont deux portent en même temps le prénom de Pierre. etc., etc.

(3) Voir *Cabinet de l'Amateur*, années 1861-1862, p. 293. On y lit cette mention. « Est également intéressant pour l'iconographie des artis-

Le sens de l'inscription ne laisse pas de doute, à notre avis. C'est bien le portrait de l'émailleur lui-même. Si la figure représentée n'était pas la sienne, on lirait le nom du personnage dans la légende.

On objectera peut-être que P. Courteys ne pouvait raisonnablement avoir produit les émaux datés de 1545, dont parle M. Darcel (1), s'il n'avait alors que treize ans.

Nous répondrons à ceci que c'est dans les travaux de M. Ardant (2) que M. Darcel a puisé cette indication ; que M. Ardant ne précise pas les pièces sur lesquelles il dit avoir relevé les dates de 1545 et 1548, et que personne ne connaît et n'a signalé ces émaux dont la valeur ne permet pas de supposer qu'ils aient été perdus depuis vingt-cinq à trente ans seulement. M. Maurice Ardant a rendu de très réels services à l'art et à l'archéologie, mais on sait que ses travaux contiennent malheureusement beaucoup d'erreurs. Ne peut-on pas supposer que M. Maurice Ardant aura ici confondu des signatures ou des dates (3) ?

tistes français ; il permet de fixer d'une façon satisfaisante la date de la naissance du peintre émailleur. »

C'est à l'obligeance de notre confrère, M. Emile Lachenaud, bibliophile distingué, que nous devons la communication de ce document.

Les lettres MAF signifient *m'a fait*, formule qu'employaient souvent les émailleurs. C'est par erreur que M. Didier-Petit, lorsqu'il décrit le n° 88 de son Catalogue, portrait par le même artiste, daté de 1557, dit « Signé au revers : P. CORTEYS, avec le chiffre de Marc-Antoine. » Ce dernier marque habituellement, en effet, ses estampes des lettres réunies en monogramme MAF (Marc-Antoine *fecit*). Mais il est évident que Marc-Antoine Raimondi, le célèbre graveur de Raphaël et de Michel-Ange n'a rien à voir dans les portraits de Pierre Courteys, qui ne sont pas exécutés d'après ses estampes. D'ailleurs Pierre Courteys fait souvent suivre son nom des deux seules lettres MF (*m'a fait, me fecit*), comme au n° D. 516 du Louvre, *le Sacrifice d'Abraham*.

(1) *Notice des émaux du Louvre*, p. 269.

(2) *Émailleurs et Émaillerie de Limoges*, p. 140. — *Bulletin de la Société archéologique du Limousin*, t. X, p. 84.

(3) En admettant même, ce que nous serions disposé à rejeter, que M. Ardant ne se soit point trompé, il n'y aurait pas encore impossibilité absolue qu'à l'âge de treize ans P. Courteys eût pu produire ses premiers émaux. L'éducation technique commençait de bonne heure dans les familles d'émailleurs. Et aujourd'hui encore, dans nos ateliers de peinture sur porcelaine, ne voyons-nous pas de tout jeunes enfants acquérir une réelle habileté comme décorateurs ?

Cependant, pour exposer sincèrement le résultat de nos recherches,

En somme, c'est dans la collection Brunet-Denon qu'il faut aller chercher la plus ancienne date sûrement connue des œuvres de Pierre Courteys, et c'est seulement celle de 1550. Tous les auteurs sont d'accord sur ce point. Elle se lit avec le monogramme P. C. sur une grisaille portant dans le Catalogue de ce cabinet le n° 460. Encore M. Brunet-Denon lui-même prend-il soin de nous dire que cet émail est assez médiocre et qu'il devait être tout à fait des débuts de l'artiste. — Ces indications concordent parfaitement avec la date de sa naissance en 1532, puisqu'elles lui donnent alors 18 ans.

C'est en cette même année 1559, relevée sur son portrait, que Pierre Courteys exécutait les célèbres émaux du Château de Madrid au bois de Boulogne. Nous reproduisons à leur égard l'article du *Journal des Débats* du 26 janvier 1845, bien qu'il ait été cité déjà : « Les émaux de Madrid sont de Pierre Courteys ; ils » portent l'inscription : *Fet a Limoges*, 1559. Il y en a neuf pièces » de dimension colossale représentant les *Vertus* et les princi- » paux dieux de l'antiquité. Elles sont signées de *Pierre Courteys*. » Ces émaux formaient la principale décoration du château de » Madrid, bâti par François I<sup>er</sup> au bois de Boulogne ; façade telle- » ment riche par ses dehors de terre émaillée, au dire d'An- » drouet du Cerceau, qu'elle ressemblait à un immense vaisse- » lier. Lors de la démolition du château, trois passèrent en » Angleterre ; les neuf autres ont été déposées au Musée des » Thermes et de l'hôtel de Cluny, par les soins du ministre de » l'intérieur. »

Pierre Courteys était mort avant le 18 août 1591 (1), et d'après M. Darcel, la dernière date qu'on ait relevée sur ses émaux est celle de 1568. Il était encore jeune à cette époque et il est probable qu'il a dû produire après bien d'autres travaux que nous ne connaissons pas ou qui ne sont pas datés.

Il a existé au moins quatre peintres émailleurs du nom de Pierre Courteys ou Courtoys dont il serait désirable que l'on parvint à distinguer la manière ; jusqu'ici les pièces signées de ces

nous devons convenir que l'examen du Catalogue du Musée de Brunswick, fait au moment de mettre sous presse, nous place dans l'embarras. Nous y voyons figurer, en effet, sous le n° 340, une coupe représentant *Le Jugement de Paris* et *Le Cortège de Diane*, avec la signature P. CORTEYS et la date de 1544. Notre émailleur n'aurait eu alors que 12 ans ! Mais ici encore, sommes-nous certain de l'exactitude de la date fournie par le Catalogue ?

(1) M. GIRAUDET, *Bulletin monumental*, année 1878, p. 358.

noms en initiales ou en toutes lettres ont toujours été attribuées à un seul et même artiste. On a dû commettre évidemment des confusions.

C'est à M. le docteur E. Giraudet que l'on doit surtout d'avoir apporté dans la généalogie de cette famille des documents nouveaux et précis. Il fournit notamment l'acte de mariage à Tours, le 18 août 1591, de Pierre II qui y est dit fils de Pierre I, tous deux peintres émailleurs (1). D'après lui, c'est ce Pierre II qui serait mort en octobre 1611, exerçant son industrie dans la grande galerie du Louvre, où il était logé en vertu d'un brevet royal ; il aurait eu pour successeur dans le même local, avec le même privilège, son frère Pierre III. — Or, si nous consultons le brevet d'installation de ce dernier (2), nous y voyons, en effet, le Pierre Courteys dont il s'agit (Pierre III) qualifié frère du Pierre Courteys qui vient de décéder ; mais les maisons et boutiques à lui concédées sont désignées comme celles « dont jouissoit le feu Pierre Courtoys frère du deffunct ». — Pierre II aurait donc eu lui-même pour prédécesseur un autre Pierre Courteys qui n'était pas son père, mais son frère. Il en résulte : ou que Pierre I aurait eu trois enfants portant le même prénom que lui, au lieu de deux, et qui se seraient succédés dans la galerie du Louvre ; ou que le Pierre Courteys marié en 1591 n'est pas à confondre avec les trois artistes successivement logés au Louvre. Ce qu'il y a de certain, d'après la teneur du brevet du 29 octobre 1611, c'est que trois frères, portant chacun le nom de Pierre Courtoys et orfèvres ou émailleurs, ont, tour à tour et sans interruption, occupé le même logement dans la galerie du Louvre.

M. Darcel croit P. Courteys (l'ancien et le seul dont on connaisse réellement les ouvrages) sorti de l'atelier de P. Reymond. Il est certain qu'il existe la plus grande analogie entre leurs travaux, à tel point que pour les pièces non signées, il est souvent fort difficile de faire une attribution sûre à l'un plutôt qu'à l'autre de ces deux artistes.

En étudiant quelques unes des pièces de notre Exposition, nous allons nous rendre compte de sa manière, pour l'exposé général de laquelle nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer aux travaux spéciaux de MM. le comte L. de Laborde, Darcel et Molinier.

L'éminent directeur de notre Ecole nationale d'art décoratif, M. Louvrier de Lajolais, à la bienveillance si zélée duquel l'Ex-

(1) *Bulletin monumental*, nos 5-6, 1880.

(2) Voir *Archives de l'art français*. — Documents, tome III, p. 189.

position de Limoges doit en partie son éclat, nous remettait, peu avant l'ouverture, une acquisition nouvelle qu'il venait déposer dans les vitrines destinées à recevoir les émaux du Musée national de Limoges. C'étaient deux assiettes émaillées qui ont singulièrement embelli nos collections malheureusement trop modestes.

L'une d'elles est ainsi décrite au n° 45 de notre Catalogue : « *Le mois d'avril*. — Assiette, sujet en grisaille sur fond noir, rehauts d'or, diamètre, 0,185. — Un chasseur agenouillé, armé d'une arbalète, vise un oiseau ; un deuxième, un faucon sur le poing et des chiens en laisse, vient derrière lui. Fond de paysage ; au ciel, le signe du Taureau. Le marly est orné de rinceaux à grotesques un peu lourds. — Au revers, entrelacs en grisaille, rehaussés d'animaux et rinceaux en or. Signé : P. C. »

Cette assiette est superbe, exécutée très simplement, mais avec éclat et une grande entente de l'effet. Le dessin est vigoureux et plein d'allure ; le modelé préparé partout très librement à l'aiguille et achevé au pinceau, suffisamment étudié et sans recherches mesquines. Les contours des personnages et objets principaux sont fortement accusés par un large cerné noir enlevé franchement dans la couche de blanc qui recouvre le fond. Les chairs sont très saumonées. Le fond noir violacé refroidit seulement la grisaille et lui enlève un peu de son charme comme ton.

Cette pièce est un des principaux ornements de la vitrine de notre Musée. Toute personne ayant le sentiment des choses artistiques, n'eût-elle fait aucune étude spéciale relative à l'émaillerie, sera frappée de son aspect remarquable et y reconnaîtra la main d'un maître.

Pierre Courteys a exécuté ainsi en grisaille ou en couleur beaucoup de pièces de vaisselle, telles qu'aiguières, vases, coupes, plats, salières, que les riches amateurs se disputent aujourd'hui au poids de l'or dans les ventes.

Le n° 55, appartenant également au Musée de Limoges, nous vient du Louvre, où il est catalogué par M. L. de Laborde au n° 348 comme une œuvre de Pierre Reymond, et par M. Darcel sous le n° 556, comme sortant de l'atelier de Pierre Courteys. La divergence d'attributions de ces deux auteurs si compétents confirme ce que nous disions plus haut relativement à l'analogie qui existe entre certains travaux de ces deux émailleurs.

Les rédacteurs de la *Notice des émaux du Louvre* intitulent cette plaque : « *Un Massier* » ? M. Darcel la décrit minutieusement ainsi : « Plaque rectangulaire H. 0<sup>m</sup>,234, L. 0<sup>m</sup>,174. — Personnage debout, barbu et en longs cheveux, tenant ses gants de la

main gauche, un bâton d'or de la droite, en costume de la première moitié du xvr<sup>e</sup> siècle, consistant en un bonnet plat à plumes; en un pourpoint vert sans col et à jupe, en un ample surcot bleu fourré et fleurdelisé, et en bas de chausses blancs. La chemise, retenue autour du col par un galon, dépasse le pourpoint qui est tailladé verticalement sur la poitrine, et laisse voir une croix suspendue et un vêtement de dessous violet. Une écharpe forme ceinture par-dessus un baudrier d'où pend une épée. Les manches qui sont crevées et laissent voir la chemise terminée par une large manche tuyautée, sortent de l'une des ouvertures des longues manches du surcot. Les bas de chausses blancs sont retenus au-dessous du genou par une jarrettière violette (les souliers à crevés et découverts sont une restauration, ainsi que la main droite et le milieu de la plaque). — Emaux colorés; trait et premier modelé par enlèvement, recouvert d'émaux transparents : carnations très colorées. Rehaut d'or. — Revers invisible. »

La tête rappelle un peu, quoique avec moins de finesse, le type connu de François I<sup>er</sup>. Le fond général est noir. Les colorations translucides sont toutes appliquées sur travail préalable de blanc, modelé partout à l'aiguille, le cuivre ne transparaît nulle part. Un fini précieux n'est point recherché dans l'exécution qui est simple et habile. Comme dans quelques émaux de Pierre Courteys auquel cette plaque nous semble justement attribuée, le dessin est un peu lourd; mais il a du caractère. On retrouve bien ici le coloris soutenu habituel à cet artiste et sa manière; mais son tempéramment s'y est déjà peut-être un peu affaibli, il n'a plus tout à fait cette franchise et cette liberté d'allures, cet éclat des belles œuvres connues de lui. L'exécution en remonterait-elle aux dernières années de sa vie, ou bien encore cet émail serait-il de l'un de ses enfants? La tête est remarquablement traitée.

Nous ne sommes pas absolument certain que le n<sup>o</sup> 59, qui est au Musée, soit l'œuvre de Pierre Courteys, nous pensons cependant qu'on peut le supposer.

Il représente, dans un médaillon rond concave de 0<sup>m</sup>,235 de diamètre, une grande tête d'Empereur romain, de profil à gauche et aurée, pleine de caractère, avec la légende : HANTONIVS CESAR. — C'est une grisaille, sur fond noir, teintée en bleu dégradé suivant l'intensité des ombres et des lumières qui restent à peu près blanches. Le modelé est préparé par enlèvements à l'aiguille, dans les ombres principales seulement, et achevé au pinceau par glacis et touches de blanc dans les clairs; il est savant et le dessin énergique. L'exécution aussi est sommaire et vigoureuse,

comme il convenait pour un médaillon décoratif, destiné sans doute à être vu à distance, mais habile et l'effet puissant. Toutefois, pour notre part, nous goûtons peu ce genre de grisaille teintée. Peut-être ce médaillon devant prendre place dans un ensemble polychromé, tel que la façade du château de Madrid, par exemple, une note de couleur était-elle imposée à l'émailleur? Du reste cet artiste n'est pas seul à avoir traité des grisailles de ce genre; nous en retrouverons bientôt une autre à l'Exposition, et Léonard Limosin lui-même en a produit d'analogues. Les miniaturistes avaient mis en vogue à cette époque les camaïeux bleutés; nos artistes voulurent sans doute se conformer au goût du temps.

Le contre-émail de ce médaillon est en fondant.

Nous avons à parler maintenant d'un intéressant tableau composé de trois plaques d'émail oblongues, réunies dans un même cadre et mesurant chacune 0<sup>m</sup>,080 de haut, sur 0<sup>m</sup>,182 de large. Elles étaient cataloguées sous le n° 81 et représentent une trilogie : *la Création, la Chûte et le Châtiment* de nos premiers parents.

La forme des plaques est rectangulaire, mais les coins sont noirs, garnis de rinceaux d'or, et l'espace occupé par les sujets, arrondi dans les angles. Ces compositions sont exécutées sur fond blanc rapporté sur la couche noire générale qui apparaît dans les coins. Les personnages sont longs et d'une recherche d'élégance qui trahit l'école de Fontainebleau. Peut-être ces sujets ne sont-ils qu'une copie des gravures d'Etienne de Laune? En tout cas ils en rappellent de suite le style. Ceci posé, le dessin en est bon; l'exécution point fatiguée et traitée avec allure et liberté. Quant au coloris, il est aussi extraordinaire que peu agréable : c'est un mélange de peinture en émaux semi-transparents et en tons opaques et ternes, posés et modelés au pinceau sur le fond blanc comme sur de la faïence, au lieu des belles colorations translucides étendues à plat à la spatule sur un sujet entièrement préparé déjà en grisaille ou en noir sur fondant, comme nous avons vu procéder jusqu'ici tous nos bons maîtres et Pierre Courteys lui-même. Aussi l'effet est-il lourd, fade et criard, et nous avait-il fait supposer d'abord avec le style maniéré du dessin, que ces pièces pouvaient ne remonter qu'au commencement du xvii<sup>e</sup> siècle. Nous pensons maintenant qu'il faut les attribuer à l'émailleur auquel est consacré ce paragraphe.

En effet, ces émaux portent bien l'empreinte de la manière de Pierre Courteys, et ils doivent avoir été exécutés par lui à l'époque

des essais dont parle ainsi M. L. de Laborde : « Il a tenté d'exécuter des émaux par des procédés nouveaux. Il a peint, comme Léonard, des grisailles bleues et des *peintures en couleur sur fond blanc*, genre d'innovation qui, en se maintenant, devait conduire aux émaux de Petitot » (1). Peinture *en couleur*, c'est bien ici le cas, car les émaux proprement dits y sont à peu près abandonnés pour des tons opaques modelés au pinceau. En outre, M. L. de Laborde dit qu'il emploie des « *verdures froides*.... parfois un *coloris criard* ». Nous en avons ici la preuve, car les terrains, arbres, etc., sont coloriés d'un ton terne et aussi froid que possible, et nous avons dit déjà combien l'ensemble était peu harmonieux de couleur. S'il était permis à Pierre Courteys d'employer un coloris un peu « *criard* » dans ses énormes plaques du château de Madrid, destinées à produire effet à grande distance et qui avaient à lutter contre toute une décoration céramique polychrome et vive de tons (ce genre de coloris était approprié à la destination des plaques), il n'en est plus de même ici, dans ce petit tableau qui devait être pris à la main et minutieusement examiné, en dehors de tout contact de couleur gênant.

M. Jules Labarte cite encore quelque part un coffret signé P. C. *peint sur fond blanc*, qui appartient à M. Sauvageot. « Les teintes — dit-il, — en sont pâles, et ont l'apparence des faïences et majolica ». L'aspect devait être analogue à celui de notre n° 81 qui a, en effet, un faux air de majolique.

De ces diverses considérations, nous devons conclure que notre n° 81 doit bien être attribué à Pierre Courteys, surtout si nous considérons que, malgré la fadeur du coloris, le dessin et l'exécution ont toute la vie, la puissance des œuvres du maître. Ainsi notamment, il faut remarquer la liberté avec laquelle tout le sujet est enlevé à l'aiguille dans le blanc, et la vigueur des traits de contour des personnages, qui est caractéristique. C'est ainsi que s'enlèvent sur le fond du paysage de l'assiette n° 45, signée P. C., les deux chasseurs détachés par ce même œurné franchement accusé.

Une mention du Catalogue de la collection Debruges-Duménil, vendue en 1849, vient encore corroborer notre supposition. Nous y trouvons, en effet, sous le n° 734, et comme attribuées à Pierre Courteys. « Trois plaques oblongues : *la Création, le Pêché d'Adam et d'Eve, l'Expulsion du Paradis*. Elle sont réunis dans le même cadre. Peintures exécutées en partie en couleurs vitrifiables,

(1) *Notice des émaux du Louvre*, p. 214.



sur fond d'émail blanc. Hauteur de chaque plaque, 0<sup>m</sup>,075; largeur, 0<sup>m</sup>,180. »

C'est selon toute probabilité le même tableau qui, acquis à la vente Debruges-Duménil, aura passé depuis au Musée de Limoges. Les dimensions sont les mêmes, le sujet identique, et l'indication de « peinture en couleurs vitrifiables sur blanc » ne laisse guère de doute. En tout cas, si ce n'était pas la même, ce serait une pièce en tout point similaire. Le n° 734 de la collection Debruges-Duménil fut vendu 129 francs. Combien ce prix ne serait-il pas dépassé aujourd'hui !

Le revers de la pièce cataloguée à l'Exposition sous le n° 81 et que nous venons de décrire, est en fondant.

## VI

### SUZANNE COURT ET SON ÉCOLE.

(Fin du xvi<sup>e</sup> et commencement du xvii<sup>e</sup> siècle.)

Des divers membres des familles si confuses des Court et des de Court qui n'en font probablement qu'une, un seul, voyons-nous, Suzanne Court, était représenté à l'Exposition de Limoges.

L'on ne connaît de l'existence de cette artiste, que la date de 1600, à laquelle un document nous apprend qu'elle habitait le faubourg Boucherie à Limoges. Comme on le voit, Manigne et ses environs ont toujours été autrefois le quartier général de l'émaillerie; nous y retrouverons bientôt les fourneaux des Laudin animés d'une activité non moins grande, si leurs ateliers ne projettent pas le même éclat, et plus tard encore ceux des Nouailher.

Suzanne signe tantôt *Court*, tantôt *de Court* en un ou en deux mots. Elle était, paraît-il, fille d'un *Court*, et M. Ardant nous semble avoir donné la juste explication du changement qu'elle aurait apporté dans sa signature, en supposant qu'elle a signé *de Court* après son mariage avec un membre de sa famille (ce qui

était fréquent en Limousin), du nom de *Court* ou de *de Court* (1). Elle avait placé la particule *de*, comme toutes les femmes mariées ou veuves, devant le nom du mari, le mettant ainsi au génitif (Suzanne, femme de Court). C'était un ancien usage du pays; ainsi à la fin du siècle dernier, voyons-nous encore la veuve d'un Nouailher, émailleur, signer dans des actes, une telle *de Nouailher*. Cette famille n'avait certes, cependant, aucune prétention nobiliaire.

Ce qui est plus surprenant, c'est que nous voyons parmi ces mêmes Nouailher, un homme faire précéder son nom de la même particule; ces gens n'étaient que des artisans, comme nous le verrons plus tard. Ne pourrait-on pas supposer que le fils, ayant toujours entendu appeler ainsi sa mère, aurait conservé lui aussi, par la force de l'habitude, la même forme à son nom, bien qu'elle n'eût plus de raison d'être? Le public l'aurait consacrée peu à peu inconsciemment. Et si ceci a pu se produire à la fin du siècle passé dans la dernière famille d'émailleurs, le même fait ne pouvait-il pas avoir eu lieu autrefois pour les Court dont certains membres auraient ainsi pris peu à peu le nom de *de Court*, écrit tantôt en un, tantôt en deux mots? Nous citons ceci à l'appui de notre opinion, qui serait qu'il ne faut probablement voir parmi les divers artistes des noms ci-dessus que les membres d'une seule et même famille. Le témoignage de leurs œuvres ne détruit pas cette hypothèse. C'est aussi la manière de voir de MM. Molinier et Louis Guibert (2).

Nous pensons que le n° 53, *Minerve armée*, doit être attribué à Suzanne Court, ou au moins à son atelier. C'est une petite plaque octogone, en émaux de couleur et paillonnée; elle mesure 0<sup>m</sup>,082 de hauteur sur 0<sup>m</sup>,065 de largeur. La déesse y est représentée debout, la lance en main et couverte de son armure. Le dessin en est incorrect et sans ampleur, le coloris vif et d'une tonalité bleuâtre chère à l'artiste. Le paillon y est, comme toujours, employé avec excès. La forme et les dimensions, l'aspect

(1) Elle pouvait même fort bien avoir signé *de Court* avant son mariage; car nous voyons souvent dans d'anciens actes les noms des filles précédés de la particule *de*, c'est-à-dire, dans l'espèce, Suzanne, *filie de Court*.

(2) D'ailleurs à cette époque l'emploi du *de* devant le nom de famille n'avait guère de signification et l'on voit constamment les mêmes personnes signer ou être désignées dans les actes, *Verthamond*, par exemple, ou *de Verthamond*, indifféremment.

brillant lui-même de cette plaque rappellent la plaque n° 52, *Fécondité*, que nous avons vu plus haut devoir être attribuée à François Limosin ; mais ici, ce qui est spécial à l'artiste, c'est une certaine hésitation dans la touche, l'incertitude du dessin, une facture moins habile ou moins soignée. Ce dernier défaut est cependant si marqué ici que c'est sous réserves que nous avons formulé notre attribution.

Peut-être n'est-il pas inutile de tenir compte de la forme et des dimensions de la plaque, que nous voyons souvent adoptées par Suzanne Court. M. Ardant nous apprend qu'un émail de cette artiste, faisant partie de l'ancienne collection Reculès, *la Mort d'Adonis*, lui était analogue (1) ; dans la collection Debruges-Duménil, nous voyons au n° 755, deux plaques octogones, plus petites, représentant *Diane et Endymion*, et *Orphée*, cataloguées parmi les travaux de Suzanne Court. Enfin, nous lisons au n° 163 du Catalogue de la magnifique collection Didier-Petit, de Lyon : « Email octogone de 8 centimètres sur 6 1/2 ; peinture en couleurs sur paillons, attribué à Suzanne Courtois (lisez Court). Revers d'une boîte à miroir (xvi<sup>e</sup> siècle). »

Nous trouvons, dans cette dernière phrase du Catalogue de M. Didier-Petit, si savant pour l'époque (1843), l'explication du nombre considérable de pièces exécutées par Suzanne Court dans le goût de celle qui était exposée à Limoges. Ces émaux avaient une destination industrielle ; ils étaient employés à transformer en bijoux et objets d'art des ustensiles d'un usage habituel.

Ainsi trouvons-nous, à la vente de cette même collection Didier-Petit, de Lyon, en 1843, un miroir ovale dont le revers était orné d'un émail signé S. C. (Suzanne Court), représentant *Orphée*. Il se vendit 70 francs ! Les deux plaques octogones que nous avons citées plus haut, *Diane et Endymion* et *Orphée*, se vendirent 58 fr. les deux !!

La valeur de ces objets a bien changé aujourd'hui. A la vente Fontaine, qui a eu lieu à Londres en 1884, une grande aiguière, de forme antique, signée *Suzanne Court*, et représentant des soldats portant des trophées et un cortège de seize femmes jouant de divers instruments, a atteint le prix exorbitant de 32,800 fr.

Comme nous le fait justement remarquer M. le comte L. de Laborde, c'est l'aspect brillant, la grâce affectée du dessin qui séduisent parfois chez Suzanne Court et procurent à ses travaux une vogue qui semblerait ne devoir s'appliquer qu'à un talent tout

(1) *Bulletin de la Société archéologique du Limousin*, t. XI, pp. 15 et 46. Le coloris offrait aussi beaucoup de rapports avec celui de notre émail.

autre que le sien, car il ne se fait remarquer en somme que par une recherche d'éclat et un dessin plein de mièvrerie.

Ne pourrait-on pas classer l'auteur anonyme du n° 34, du Musée, *Saint Michel terrassant le démon*, parmi les émailleurs de l'« école de Suzanne Court » ? L'harmonie est bleuâtre et froide et se rapproche un peu de l'effet que nous avons remarqué sur la *Minerve armée*, quoique avec beaucoup moins de vivacité. Nous émettons cette supposition sous réserves, car cette plaque d'une exécution assez médiocre, n'est pas paillonnée, et toutes les colorations y sont appliquées sur une couche très légère de blanc non modelé par enlevages à l'aiguille. — Le sujet est le même que celui du n° 79 signé de deux L. et une aiguille, mais renversé. — Le contre-émail est en fondant (1).

Parmi les émaux envoyés du Louvre au Musée de Limoges, figure une petite coupe hexagone à six lobes et à deux anses, cataloguée sous le n° 97 bis. Le sujet représenté est un *Cavalier en costume antique devant les remparts d'une ville* au haut desquels une femme lui fait des signaux. Ne serait-ce point Pâris devant les murs de Troye venant enlever Hélène ? La scène est traitée au fond de la coupe, en émaux de couleur appliqués sur blanc modelé assez librement par enlevages à la pointe. Le costume du guerrier est entièrement paillonné. La manière dont ce petit sujet est exécuté, son dessin et sa couleur n'ont rien de commun avec les sujets des coupes de même genre, sortis en si grande quantité de l'atelier des Laudin ; il nous avait rappelé de suite la manière et l'aspect du n° 52, *Fécondité*, et du n° 53, *Minerve armée*, quoiqu'avec moins d'éclat.

La bordure est décorée de fleurs en émaux et couleurs (2) sur

(1) Depuis la rédaction de ce travail, nous avons pu voir à la remarquable Exposition rétrospective de Tulle en 1887, dans la collection de M. Raymond Toinet, de Tulle, un assez grand émail absolument analogue d'effet et de style à la pièce dont nous venons de nous occuper. C'est une *Descente de croix* (n° 448 du Catalogue de Tulle). On est frappé en retrouvant sur les deux pièces ces grandes étoiles d'or si particulières, qui garnissent le fond, ce coloris spécial bleuâtre et froid, ce dessin visant à l'élégance, mais inhabile, cette exécution faible et hésitée. Les rehauts d'or y sont posés en traits lourds et assez maladroits. Le faire est sans hardiesse et on y remarque bien la manière tourmentée et prétentieuse de Suzanne Court ou de son école. Il est certain que ces deux émaux sont de la même main.

(2) C'est-à-dire en tons *translucides* (émaux) et en tons *opaques* (couleurs).

fond blanc, d'un ton doux et passé (inusité chez les Laudin, dont les ornements analogues sont beaucoup plus vifs) et qui n'est pas sans rapport avec le décor à fleurs de certaines faïences italiennes ou du Midi. — A l'extérieur, comme cela est devenu plus tard l'habitude, un fond noir, à rinceaux en or, oiseaux et fleurs en émaux de couleur sur paillons. — Sous le fond, paysage également en émaux de couleur sur fond blanc. — Il n'est pas, disions-nous au Catalogue, jusqu'au galbe de la coupe qui n'ait quelque chose de plus fin, ou tout au moins de plus cherché que celui de nos coupes analogues.

Si l'exécution et l'aspect du petit sujet qui garnit le fond de cette coupe nous avaient fait songer à la plaque *Fécondité*, c'est surtout la tête du cavalier qui nous avait frappé. Elle est de profil à gauche et présente absolument le type aigu admis par quelques émailleurs du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle et notamment par Suzanne Court, une sorte de losange dont deux côtés forment le haut et le bas de la figure, le nez étant naturellement le point saillant (1).

Cette pièce doit être, comme la précédente, attribuée non à Suzanne elle-même, mais à ses ouvriers ou élèves; nous pensons volontiers qu'elle est de l'un de ses continuateurs. L'exécution, bien qu'empreinte de ce cachet féminin et maniéré, est traitée beaucoup plus librement, la couleur plus terne que dans les travaux signés de Suzanne Court.

Depuis la rédaction de notre Catalogue, nous avons pu voir dans la *Notice des émaux du Louvre*, dressée par M. Darcel, que cette coupe y était classée parmi les œuvres de l'« atelier de Suzanne Court ». Il y a donc accord pour l'attribution de cette pièce, qui offre, du reste, une valeur d'art assez médiocre, et est plutôt intéressante pour l'étude.

## VII

### ANONYMES DU MILIEU ET DE LA FIN DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

Nous comprenons dans cette catégorie une série de pièces, dont quelques unes fort intéressantes, qu'il ne nous a pas été pos-

(1) L'« as de carreau » de M. L. de Laborde, dont nous avons parlé plus haut, à propos de François Limosin.

sible de rattacher à un émailleur déterminé, faute de caractères assez précis ou de termes suffisants de comparaison.

Nous mentionnerons d'abord les n° 42, 43, 44 appartenant à M. Taillefer. Ils représentent, le premier, *Orphée charmant les animaux aux sons de sa lyre*, le second et le troisième, *l'Education d'Achille*. Ces trois plaques proviennent, paraît-il, d'un même coffret, et la première tout au moins nous semble exécutée d'après une composition d'Etienne de Laulue.

L'attitude d'Orphée est noble, élégante et d'un bon dessin. Le fond noir est mal glacé; le blanc manque de moelleux. La pièce paraît avoir été brûlée légèrement à la cuisson; le modelé est très habilement traité par lavis et hachures à l'aiguille. Contre-émail en fondant. — Les deux plaques suivantes sont bien inférieures, un peu brûlées aussi, ce qui a enlevé toute finesse à la grisaille, et mal dessinées. Nous ne pensons pas qu'elles soient de la même main que la première.

M. Maurice Ardant (1) semble attribuer ces trois grisailles à Jean Court dit Vigier, mais il ne donne aucune raison à l'appui de son opinion. Le n° 42 pourrait, à la rigueur, être de cet émailleur, malgré sa mauvaise réussite, à cause du sentiment réellement artistique de la pièce, et de l'habileté du travail de la pointe. Mais ces observations sont bien insuffisantes, et nous ne prenons pas sur nous d'appuyer les dires de M. Ardant. Quant aux deux numéros suivants, ils sont absolument indignes de cet émailleur.

Le numéro du Louvre D. 589 est identique comme forme, dimension et sujet à notre n° 46, assiette représentant en grisaille *Le mois d'avril*.

Sur un banc rustique, un personnage âgé, en costume à crevés du xvi<sup>e</sup> siècle, et une jeune femme, se tiennent embrassés; la folie pousse cette dernière dans les bras de son compagnon. A leurs pieds, une bourse, une aiguière et une coupe pleine de vin; au ciel, signe du Taureau. — Cette pièce est d'une exécution plus soignée que le n° 45, assiette représentant également *Le mois d'avril* avec scène de chasse, signée de Pierre Courteys et que nous avons déjà étudiée; mais elle lui est inférieure comme œuvre d'art, le dessin en est moins hardi, l'interprétation plus timide; on y reconnaît une main habile mais moins artiste. — Le marly et le revers sont ornés des rinceaux d'or, mascarons et cartouches blancs habituels.

(1) *Bulletin de la Société archéologique du Limousin*, t. XI, p. 10.

L'assiette du Louvre est signée I. C. D. V., initiales de *Jean Court dit Vigier*. De l'analogie des sujets, nous ne concluons pas que notre n° 46 est aussi du même émailleur, car tout en reconnaissant le mérite de sa facture, nous constatons que le sentiment de son auteur n'est peut-être pas assez fin et son pinceau un peu froid. Sur la pièce du Louvre, le sujet est traité avec plus de liberté, la touche est plus souple, les physionomies peut-être un peu plus expressives. L'aspect est plus gras et plus large, d'une recherche de fini moindre, mais d'une valeur d'art supérieure. Cependant, l'attitude de l'homme et de la femme y a bien aussi la même gaucherie et la même raideur.

En tout cas, si l'attribution faite par M. Maurice Ardant à Jean Court dit Vigier, du n° 42, *Orphée*, que nous avons étudié précédemment, était exacte, cette considération empêcherait d'admettre que l'assiette n° 46 soit du même émailleur; car il y a là l'œuvre de deux mains différentes, la première au service d'un tempérament artistique, la seconde visant au fini dans l'exécution. Cette pièce appartient au Musée de Limoges.

Nous ne dirons qu'un mot du n° 47, *Saint Côme*, où le saint richement vêtu, dans le costume d'Ambroise Paré, est vu debout, trépanant un malade assis devant lui dans un fauteuil. Le vêtement du saint est paillonué d'or et d'argent et ressort avec éclat sur un fond bleu clair pointillé d'or. Le contre-émail de cette plaque, comme de toutes celles de cette série, est en fondant. Elle doit dater de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle. — M. Ardant l'a attribuée à Léonard I Limosin (1). Son assertion est gratuite. Cet émail offre de l'intérêt, mais il n'a ni l'allure magistrale de Léonard dans le dessin, ni sa liberté dans l'exécution. Il se rapprocherait un peu plus, comme manière, de Jehan Limosin, mais il est d'un aspect plus clair et plus gai que les travaux de ce dernier.

Nous ne pouvons, à notre vif regret, que citer le *Saint Ambroise* du Musée de Limoges, n° 54. C'est une fort belle plaque, en émaux de couleur, exécutée trop sommairement, mais d'une grande tournure. Elle doit sortir de l'un de nos plus célèbres ateliers.

Le n° 57, *Ectē Homo*, qui appartient aussi au Musée, grande plaque, également en émaux de couleur, a été autrefois attribué, par M. Maurice Ardant, à Jehan Limosin (2). C'est une erreur.

(1) *Émailleurs et Émaillerie de Limoges*, p. 415.

(2) *Bulletin de la Soc. archéol. de Limoges*, t. XI, p. 103.

Quoique d'une valeur artistique secondaire, cette pièce présente une simplicité de moyens et une puissance d'effet inconnues de l'émailleur en question. Nous croyons son auteur un peu plus ancien.

Nous regrettons vivement de n'avoir pu classer d'une façon plus précise le n° 60, *La Vierge et l'Enfant Jésus*, un des plus délicieux émaux de notre Exposition (1).

C'est une plaque en émaux de couleur, rectangulaire, avec le haut cintré, d'une hauteur de 0<sup>m</sup>,074 sur une largeur de 0<sup>m</sup>,056. — La Vierge, vêtue d'une robe violette et d'un ample manteau bleu, tenant l'Enfant Jésus dans ses bras, est assise sur un trône monumental ; à droite et à gauche, deux anges l'accompagnent. — Ce petit émail est d'une perfection de dessin, de modelé et de coloris admirable ; l'ampleur de son style, la sobriété et le charme de sa composition dénotent une inspiration heureusement puisée chez les meilleurs maîtres de la Renaissance italienne, unie encore à une grâce naïve et à laquelle ne nuisent nullement les formes pleines et solides des personnages et de l'architecture. L'habileté de l'exécution égale la simplicité des moyens employés. — Le trône est d'un ton brun doré qui laisse voir par transparence l'éclat du cuivre très finement modelé en hachures noires ; les autres colorations sont appliquées sur blanc modelé fort habilement par enlèvements à l'aiguille régulièrement croisés en hachures et sans un souci exagéré de finesse. Aucune recherche mesquine ne vient affadir la saveur toute particulière de cette pièce, d'une harmonie de tons riche et douce à la fois. L'artiste n'a pas eu recours au paillon. — Un charmant encadrement en argent et ivoire sculpté, de l'époque de la Renaissance, enchâsse ce vrai bijou. — Le contre-émail en est invisible ; il est, selon toute probabilité, en fondant.

Cet émail doit dater de l'époque du plus grand éclat de nos ateliers limousins.

A-t-il servi autrefois de Baiser de Paix ? Cela serait possible. La manette est absente aujourd'hui, mais nous ne nous souvenons pas bien s'il n'existait pas sur la plaque d'ivoire qui cache le revers de l'émail, des traces de son attache. Cette précieuse pièce appartient à M. Gustave Péconnet, de Limoges. Nous avons pu voir la semblable dans la collection Spitzer, toutefois plus grande et d'une exécution un peu moins remarquable.

(1) Il est reproduit dans l'Album Mieuusement, p. 30, et dans *l'Art rétrospectif*, pl. LXX.



Le style de *la Vierge et l'Enfant Jésus* nous avait fait supposer d'abord que cet émail pouvait être l'œuvre de Pierre Reymond. Le Louvre et les grandes collections possèdent, en effet, de nombreuses grisailles de cet artiste où l'ampleur du dessin est la même et la facture identique, notamment dans les enlevages à la pointe. Mais si l'on songe que Pierre Reymond, qui se pose en maître incontestable dans la grisaille, genre auquel il s'est surtout adonné, se montre coloriste d'une extrême faiblesse dans ses autres travaux, on voit qu'il devient impossible de lui attribuer l'émail de M. Péconnet, d'une harmonie de tons si chaude et si douce à la fois.

Nous ne ferons que signaler le n° 64, *Personnage debout et lisant* (à M. H. Reculès), qui a été attribué autrefois par erreur à Léonard I Limosin par M. Ardant (1), et renvoyer au Catalogue pour sa description. Cette pièce d'une tonalité fine, mais sans richesse, est curieuse.

Les trois numéros suivants (dont les deux derniers offrent relativement peu d'intérêt), appartiennent à la collection Taillefer. La plaque en grisaille, n° 65, *La Charité romaine*, est fort remarquable. Une femme, aux formes plantureuses et au type plein de caractère, mais un peu vulgaire, allaite un vieillard qu'elle tient embrassé; on connaît le trait représenté par ce tableau. Cette pièce, d'un style ample mais peu élevé, est très habilement exécutée comme travail de blanc; les ombres sont enlevées en hachures à l'aiguille finement traitées, les lumières empâtées vigoureusement et avec éclat. Les plis déliés des vêtements, les cheveux et la barbe sont délicatement rehaussés de traits blancs au pinceau. Les vêtements, sauf dans les lumières les plus saillantes, sont teintés en turquoise. Au bas, sur une bande noire, légende en or : CHARITAS. Contre-émail en foudant.

C'est ainsi que nous décrivions au Catalogue cette grisaille, l'une des plus remarquables de notre Exposition. Nous ne serions point éloigné de supposer qu'elle soit l'œuvre de Pierre Courteys. N'y trouve-t-on pas, en effet, cette vigueur de style et d'exécution qui lui est propre, la robustesse des types qui est poussée quelquefois jusqu'à une certaine lourdeur?

Nous terminerons l'examen de cette série d'œuvres anonymes, en mentionnant le n° 78, *Le Sauveur des hommes*. Le Christ, sous

(1) *Bull. de la Soc. arch. du Limousin*, t. IX, p. 99.

la figure d'un enfant, est représenté à mi-corps, s'appuyant sur un globe crucifère. Autour du sujet se lit sur un encadrement blanc : SPERAM. VS. IN DOMINVM J<sup>VM</sup> CH<sup>VM</sup>. QVI. EST. SALVATOR OMNIVM HOMINVM. Les colorations sont translucides, l'exécution très sommaire, l'aspect un peu cru, mais non dénué de charme.

Dans la collection Didier-Petit, de Lyon, se trouvait un sujet analogue avec inscription à peu près identique, signé I. R. 1625 (Joseph Reymond). L'auteur qui signe ainsi a dans quelques pièces une certaine analogie avec Pierre Courteys, au dire de M. Darcel. — Nous nous bornons à rapprocher la citation du Catalogue Didier-Petit de l'émail exposé à Limoges que nous venons de décrire et que nous avons supposé devoir remonter à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle. Il appartient à M<sup>me</sup> veuve Adrien Dubouché.

## VIII

### LES POYLEVÉ

JEHAN I POYLEVÉ.

(1537, 1555)

Dans la section merveilleusement riche de l'orfèvrerie, figurait avec honneur, sous le n° 87, un calice en vermeil, ciselé et repoussé, appartenant à l'Hôpital de Limoges. La franchise et l'élégance de son galbe, les motifs relativement simples mais pleins de style de son ornementation, en font un objet d'art remarquable. Leur caractère rappelle à peu près la fin de la période gothique (1).

Nous avons à en parler ici à cause des émaux peints fort intéressants qui garnissent le nœud de sa tige, et qui sont indiqués

(1) Ce calice est reproduit dans l'*Album Mieuxement*, p. 25 et nous renvoyons pour sa description détaillée au n° 87 du *Catalogue d'orfèvrerie*; M. Tixier en donne aussi un dessin dans l'*Art rétrospectif*, pl. LIII.

à notre Catalogue sous le n° 40 bis. Ce sont huit très petits médaillons représentant des *bustes d'apôtres*, en émaux de couleur, rehaussés d'or.

Plusieurs étant brisés, on peut aisément se rendre compte du procédé. Ils sont exécutés sur de petites plaques d'argent enduites sans doute préalablement d'une couche de fondant destiné à isoler du métal les divers émaux colorants (1). Sur ce fond, les sujets sont dessinés et modelés en noir-brun au pinceau, puis recouverts de tons translucides mis à plat à la spatule et qui, une fois vitrifiés, laissent apercevoir tout le travail préparatoire de noir, et l'éclat du métal sous-jacent; ensuite les têtes sont exécutées en grisailles à plusieurs couches, puis viennent enfin les rehauts d'or. C'est exactement la méthode *par apprêt*, telle que nous l'avons vue précédemment pratiquée à la fin du xv<sup>e</sup> et au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle; seulement l'excipient est une plaque d'argent au lieu d'une feuille de cuivre. Aussi le coloris est-il d'une finesse et d'un éclat délicieux. Le dessin de ces bustes est d'un excellent style et leur aspect rappelle les œuvres des maîtres de la belle époque de notre art. — Sur le pied, et toujours sur plaque d'argent, est un écusson d'émail aux armes des Poylevé : *d'azur au chevron d'or* (?), à trois têtes de carnation, deux et une; entouré de la devise : VIR. IMAGO. DEI (2).

Ces têtes, dont la chevelure est hérissée, constituent les armes parlantes de la famille (*poils levés*); nous allons les retrouver beaucoup plus tard sur les œuvres des derniers Poylevé.

Toujours sur le pied, et du côté opposé à l'écusson, se voient une *Crucifixion* et une *Mise au tombeau* ciselées en relief, entre deux poinçons : P. t. surmonté d'une fleur de lis, et I. D. (?). — Sous le pied, on lit : IEHAN. POYLLEVE. CVRE. DE SAINT GENGE, 1555.

(1) Plusieurs tons, tels que les bruns, les rouges, ne peuvent être posés directement sur l'argent sans qu'il se produise au feu une réaction chimique qui les décompose et les rend louches et jaunâtres.

(2) *Bulletin de la Société archéologique du Limousin*, t. XI, p. 60. M. Ardant décrit ce calice et relève inexactly ainsi son inscription : IMAGO. DEI. VIVI. — MM. L. Palustre et Barbier de Montault, en reproduisant le calice, commettent une erreur analogue au sujet de cette inscription qu'ils relatent ainsi : VERE IMAGO DEI. Ils ne se sont point rendu compte exactement non plus de la nature des émaux peints qui ornent le nœud du calice et dont ils disent. « Tous se détachent en buste émaillé sur un fond bleu ou rose; seul saint Pierre est sur un champ vert *translucide* » (*Mélanges d'art et d'archéologie; Orfèvrerie et émaillerie limousines*. — Paris, Picard, 1887). Tous les émaux employés dans ces médaillons sont translucides, mais différents d'éclat, de tons et de valeur.

Bien que nous ne connaissions aucune autre œuvre de Jehan I Poylevé, nous sommes naturellement porté à lui attribuer l'exécution de ce beau calice, comme orfèvre et émailleur (1). On sait qu'il exerçait ces deux professions à Limoges au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle: il était l'homonyme, et sans doute le parent, du curé de Saint-Gence, pour lequel nous voyons qu'il avait exécuté le calice. Le poinçon P. t. vient à l'appui de l'attribution généralement admise pour cette pièce (2). Son auteur aurait été le premier parmi nos émailleurs à accompagner son monogramme d'une fleur de lis. M. Ardant le traduit, comme nous, par Jehan Poylevé, au talent duquel les petits émaux peints dont nous nous occupons font honneur.

MM. Ardant et E. Molinier disent que le monogramme de ce Jehan Poylevé a dû souvent faire confondre ses œuvres avec celles de l'un des trois Jean Pénicaud. Cela serait possible, car les uns et les autres vivent à peu près à la même époque, et, à en juger d'après les huit médaillons du calice, les œuvres de notre émailleur ne sont point indignes d'être mises en parallèle avec celles

(1) On lit au Catalogue anglais, déjà cité, de la magnifique exposition du South Kensington Muscum qui eut lieu à Londres en juin 1862, sous le n<sup>o</sup> 1685 : « Un coffret composé de cinq plaques d'émail dans une monture en argent doré étudiée et d'un beau dessin, ornée aux coins de quatre boules de lapis lazuli. Les émaux sont peints en grisaille, sans tons de chair, sur un fond noir; sur chaque plaque sont deux figures à mi-corps représentant des Sibylles, avec l'inscription de leurs noms. Elles sont séparées l'une de l'autre par une branche raide ou une fleur en or. Dans l'un des angles du dessus sont les initiales I. P. Il est possible que cet émail soit l'ouvrage de Jean Poillevé, qui était un orfèvre aussi bien qu'un émailleur ».

Il nous a paru intéressant de rapprocher la description et l'attribution de la pièce de Kensington de ce que nous disons nous-même du calice de l'Hospice de Limoges, d'autant plus que la rédaction du Catalogue de l'Exposition anglaise, extrêmement riche en émaux de premier ordre, est remarquablement faite.

(2) Le poinçon n'est point P. I., comme l'indique par erreur le Catalogue, mais bien P. t. Le premier monogramme eut pu se traduire *Poylevé Junior*, le second *Poyleuet*. Nous possédions, en effet, à l'Exposition, un émail du Musée de Limoges, le *Christ en croix* (n<sup>o</sup> 296), qui porte au revers la signature d'un émailleur de cette famille ainsi orthographiée.

des Pénicaud, qui signaient P. I., et avec lesquelles elles semblent offrir de l'analogie (1).

FRANÇOIS POYLEVÉ (1624, 1635), ET JEHAN II POYLEVÉ (1693, 1694).

Après un intervalle d'au moins trois quarts de siècle, nous retrouvons un autre membre de la famille fort considérée des Poylevé, dont plusieurs obtinrent les honneurs du Consulat, pratiquant l'émaillerie à Limoges. Fut-il orfèvre comme Jehan I ? Nous l'ignorons, mais il est probable qu'il ne s'adonna qu'à l'émail peint. Il paraît même avoir peu produit, et au point de vue de l'art, ce manque de fécondité n'est guère regrettable. Nous voulons parler de François Poylevé, l'auteur de la grisaille exposée sous le n° 89.

Elle représente le bienheureux *Bardon de Brun*, avocat et prêtre de Limoges, fondateur des compagnies de pénitents, mort en

(1) En parcourant un *Compte-rendu de l'Exposition d'art et d'archéologie de Rouen*, en 1864, par M. Alf. Darcel (p. 9), nous avons été frappé de la description suivante d'un calice qui y était exposé.

« On peut attribuer à la fin de la Renaissance un calice en vermeil, que possède M. l'abbé Doudemont, et qui servait jadis au cardinal de Bourbon.

Ce calice, dont le pied est orné de *rayons ondulés*, et la tige de fleurs de lis en relief, est de la même main qu'un autre calice possédé par le Musée d'antiquités de Rouen et daté des dernières années du xvi<sup>e</sup> siècle.

Il est remarquable par les petits émaux translucides sur relief qui sont appliqués sur le pied et sur le nœud. Sur le pied, c'est la *Crucifixion*; ce sont des *bustes d'apôtres* sur le nœud. Ces émaux sont transparents, bien que colorés et appliqués sur un fond en argent ciselé, de telle sorte que l'émail, étant en plus ou moins grande épaisseur, s'y modèle comme ces faïences modernes, dites à émaux ombrants..... Un ostensor de petite dimension, à rayons flamboyants, exposé par M. Colas, offre également des émaux de cette nature, dont les sujets et la proportion sont presque identiques à ceux du calice qui précède ».

Les émaux translucides sur relief tiennent tout à la fois de l'orfèvrerie et de la peinture. L'analogie que présentent les deux calices, d'après la description ci-dessus (rayons ondulés sur l'un et sur l'autre, même distribution de l'émail, l'identité des sujets d'émail, ils sont peints sur celui de Limoges et sur relief sur celui de Rouen), prouvait qu'une même idée a présidé à leur composition et à leur exécution, ou tout ou moins qu'ils sont faits d'après un modèle commun. Ne pourrait-on même pas supposer peut-être qu'ils sont tous deux de la même main, de celle de Jehan Poylevé ? Il est fâcheux qu'on n'ait pas signalé les poinçons du calice de Rouen.

odeur de sainteté (1); il est vu à mi-corps, la face barbue, en soutane et en surplis. Tout autour de la plaque se lit en noir sur un filet blanc : VENERABILIS PRESBYTER BERNARDVS BARDON DE BRVN OBIT LEMOVICÆ 19 IANV AN 1625 ÆT SUÆ 61. F. A M (enlacés) P. — Le contre-émail de cette petite plaque est en fondant et bleu. — Le modelé est heurté et sans finesse, mais la tête a un certain caractère. Cet émail fait partie de la collection de M<sup>me</sup> Fayette, à Limoges.

Comme nous l'avons fait remarquer au Catalogue, il faut rectifier l'assertion de M. L. de Laborde, qui voit dans la marque F. AM (enlacés). P., celle d'un anonyme d'un talent médiocre sorti de l'atelier des Nouailher (2). Cette marque, comme l'avait du reste judicieusement fait observer déjà autrefois M. Maurice Ardant, est celle de François Poylevé, que divers documents nous révèlent établi à Limoges en 1624, 1625, 1635 (3). La première et la dernière lettre sont les initiales de son nom; quant au monogramme (AM enlacés), *Ave Maria*, c'est une sorte de marque de fabrique adoptée et que nous retrouverons tout à l'heure sur un émail signé *Poylleuet* en toutes lettres (n° 295). Nous ne pouvons du reste que partager l'avis du savant rédacteur de la *Notice des émaux du Louvre* quant à la valeur artistique des travaux de notre émailleur, mais sans nous rendre compte du motif qui a pu le faire rapprocher des Nouailher d'une façon directe.

La date de 1625, qui est indiquée sur l'émail comme étant celle de la mort de Bardon de Brun, est-elle aussi celle de l'exécution de l'émail? Il serait possible que ce dernier fût plus récent.

Au n° 295 du Catalogue figurait une grande plaque rectangulaire (hauteur, 0<sup>m</sup>,303; largeur, 0<sup>m</sup>,204), représentant un *Christ en Croix*, en grisaille, sur fond noir, avec rehauts d'or. Elle appartient au Musée. Le Christ, aux bras relevés verticalement, est exécuté d'après un modèle très souvent reproduit aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles. Le type en est trivial, le dessin et la facture grossiers et mous; le blanc manque de finesse et les picots qui ressortent dans les ombres indiquent que la plaque a dû être brûlée à la cuisson. Tout autour, le sujet est encadré d'une bordure en

(1) M. ARDANT, *Les Poylevé*, Limoges, 1860.

(2) *Notice des émaux du Louvre*, 1852, p. 329.

(3) Louis GUIBERT, *L'orfèvrerie*. Liste des orfèvres et émailleurs de Limoges.

rocaille d'un genre tout particulier, non plus disposée suivant les motifs habituels, mais en festons ayant un faux air de dentelle et traitée, du reste, sans plus d'habileté que le Christ lui-même. — Le contre-émail est caractéristique, en lavages très clairs et translucides, fondant presque pur, mais marbré de bleu-mauve et d'un ton argenté, laissant apercevoir nettement le cuivre. Il porte en noir cette inscription :

POYLEUET

FECIT

1694

A M (enlacés) (1).

M. Maurice Ardant et M. E. Molinier ont attribué cette graille à Jean-Baptiste ou Jean II Poylevé, à cause de la date que nous venons d'y relever.

Cette attribution paraît admissible si l'on considère d'une part la manière un peu différente des deux émaux, entre lesquels *Bardon de Brun* est d'une exécution préférable à celle du *Christ en croix* et traité surtout d'une autre façon ; et d'autre part l'écart se trouvant entre les dates connues de l'existence de François Poylevé (1624, 1625, 1635) et celle inscrite au revers de l'émail du Musée. Les trois dates auxquelles François Poylevé est signalé dans diverses pièces (2), doivent se rapporter évidemment, par le peu d'intervalle qui les sépare, à l'âge mûr de cet artiste et non à son enfance ; il est donc absolument improbable qu'il ait pu exécuter le Christ de 1694, dont la date concorde mieux avec l'époque à laquelle Jehan II Poylevé pouvait travailler.

Mais si, quittant pour un instant nos vitrines de l'Exposition, nous nous reportons à une pièce de la grande collection Germeau, citée par MM. L. de Laborde et Maurice Ardant, et dont nous allons parler, la distinction qui semblait s'établir logiquement entre François et Jean II Poylevé, par suite de la différence de style des deux émaux ci-dessus et des dates très distantes les unes des autres de l'existence des deux émailleurs, ne peut se maintenir. François, qui en est l'auteur, y fait preuve, dans la décoration, du même goût que l'auteur du *Christ* du Musée et il y emploie les mêmes motifs particulièrement remarqués sur ce

(1) Voir le *fac-simile* de cette signature, non encore reproduite, à la figure I de notre planche III.

(2) M. Louis GUIBERT, *Orfèvrerie et orfèvres de Limoges*. Liste des orfèvres et émailleurs.

dernier émail. De là impossibilité de discerner aujourd'hui les produits de Jehan II et de lui attribuer sûrement aucune pièce.

« François — nous dit M. Maurice Ardant (1) — est l'émailleur qui a peint *en grisaille* le bénitier de M. Germeau. A la coquille supérieure, le Saint-Esprit sur des nuages, *en relief* émaillé ; au médaillon ovale, la Sainte Vierge tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, à qui des anges montrent les instruments de sa future passion ; dans le fond, colonne derrière le groupe ; arbres, au bas, F. MA (enlacés) P. Une bordure découpée *en dentelle* et dorée encadre l'ovale. Le vase à l'eau bénite est orné de *turquoises d'un fort relief*. Le revers ou contre-émail est *bleu turquin marbré*. »

Voici donc une pièce signée d'un François Poylevé et portant les caractères du *Christ en croix*, n° 295, ou des émaux dont nous allons parler tout à l'heure. Or, nous avons vu que ce *Christ en croix* ne pouvait être raisonnablement attribué au François auteur du *Bardon de Brun* ; les émaux suivants ne peuvent l'être non plus, car étant à la fois analogues et inférieurs au Christ du Musée, n° 295, ils avaient été logiquement désignés par nous comme œuvres de l'émailleur qui avait produit cette dernière pièce en 1694.

Que conclure de là ? 1° Ou qu'il a existé deux François Poylevé signant d'une façon analogue, et dont le plus ancien (celui de 1624, 1635), François I, serait l'auteur du *Bardon de Brun* d'un style préférable et d'une manière assez différente ; tandis que François II, un vulgaire ouvrier, travaillant en 1694, aurait exécuté le *Christ en croix* du Musée, le bénitier de M. Germeau et les pièces qui vont suivre, tous émaux portant les mêmes caractères particuliers. Dans cette hypothèse, Jehan II Poylevé, dont nous ne connaissons, en somme, aucune œuvre certaine, est laissé de côté, et le classement des travaux des divers Poylevé, établi par nous, se maintient logiquement en reportant à un François II les œuvres d'abord groupées autour du nom de Jehan II ; — 2° Ou qu'il n'y a eu qu'un seul François, celui de 1624, 1635, auquel il faut assigner toutes les pièces marquées F. AM (enlacés) P. ; et que le *Christ* du Musée est de Jehan II ou de tout autre Poylevé vivant en 1694. Mais alors c'est une confusion complète parmi les travaux des Poylevé ; il devient impossible de faire une attribution des pièces non signées, puisque nous voyons sortir de l'atelier du

(1) POILEVÉ, *Émailleurs limousins*, p. 2. — Limoges, 1860. — La description de ce bénitier donnée par M. de Laborde (*Notice des émaux du Louvre*, édition de 1852, page 399, en note), confirme pleinement celle de M. Ardant.



seul François admis le *Bardon de Brun*, de M<sup>me</sup> Fayette, et à côté le bénitier de M. Germeau. Il n'y a aucune raison dans ce cas pour que les affreux bénitiers n<sup>os</sup> 296 et 297 et l'horrible plaque n<sup>o</sup> 494 n'en émanent également, aussi bien que de l'atelier de Jehan II; — 3<sup>o</sup> Ou, ce qui paraît impossible, François Poylevé, l'auteur du *Bardon de Brun*, travaillait encore en 1694. Alors il serait aussi l'auteur du bénitier Germeau et du *Christ* du Musée et l'on pourrait vraisemblablement lui attribuer encore tous les autres émaux que nous venons de citer; on laisserait ainsi de côté Jehan II et François II. Mais quels écarts surprenants il faudrait admettre dans la manière de l'artiste, puisque auprès de la grisaille sobre et d'un style passable de *Bardon de Brun*, se trouveraient des productions telles que les n<sup>os</sup> 296, 297 et 494 du Catalogue! Il paraît bien difficile d'admettre que ces divers émaux soient de la même main et nous pensons que François Poylevé qui, dans sa jeunesse, avait vu briller encore quelques uns de ces reflets du grand siècle écoulé, n'avait pas rompu assez avec des traditions non encore éteintes de son temps, pour se livrer à ces dévergondages de décoration et de goût.

Nous nous bornons à exposer la difficulté telle qu'elle se présente par suite de la comparaison du bénitier Germeau avec l'émail *Bardon de Brun*. Toutefois, sans prétendre la résoudre, nous inclinierions volontiers vers la première hypothèse, où, en admettant l'existence de deux François Poylevé, on expliquerait la présence de la signature F. AM (enlacés) P. sur ces deux pièces d'aspect bien différent.

Nous avons dit plus haut que le bénitier Germeau, décrit par M. Ardant, portait tous les caractères du *Christ en croix* du Musée et des émaux qui vont suivre. En effet, il est traité *en grisaille*, comme tous les numéros que nous pouvons en rapprocher (sauf le n<sup>o</sup> 494); le Saint-Esprit du cartel supérieur est *en relief* émaillé, traité sans doute de la même façon que la draperie en rocaille saillante, émaillée de jaune, du corps du Christ sur le bénitier de M. Dubreuil, n<sup>o</sup> 297; c'est la même bordure découpée *en dentelle* que celles qui encadrent le *Christ* du Musée et le bénitier de M. Dubreuil; la coquille y est ornée de *turquoises d'un fort relief*, exactement encore comme sur ce dernier bénitier; enfin, le revers désigné par M. Ardant comme *bleu turquin marbré*, doit être à peu près celui que nous avons signalé plus haut sous le *Christ* du Musée, n<sup>o</sup> 295. Quant à la signature du bénitier Germeau, elle est absolument analogue à celle du *Bardon de Brun*, et c'est de là que naît toute la difficulté.

Nous allons décrire en quelques lignes les trois derniers émaux des Poylevé qui viennent d'être cités.

Le n° 296 représente, sur un bénitier, le *Christ en croix*, en grisaille. Il est au Musée. La nature du sujet et la faiblesse de son exécution rappellent de suite le n° 295, signé de Poylevé et daté de 1694 ; il est certainement du même auteur. La rocaille, relevée en rouge y est d'un travail et d'un goût détestables ; sur le cartel rond sont posées des perles d'émail teintées en bleu. Le revers est en lavages de fondant violacé et très clair.

Le même sujet, toujours en grisaille, figure encore au n° 297, qui est également un bénitier et appartient à M. A. Dubreuil. Le Christ des n°s 295 et 296 occupe l'ovale de la plaque principale et il y est traité de la même façon ; en outre, la draperie qui entoure son corps a été exécutée en relief de rocaille, teintée en jaune criard et du plus fâcheux effet. La rocaille de la bordure affecte à peu près cette même disposition particulière, en dentelle, que nous avons observée autour du *Christ* n° 295 du Musée et que mentionne M. Ardant sur le bénitier Germeau. Sur la coquille, d'énormes gouttes bleues et blanches forment un décor d'une saillie inusitée. Sur le cartel, écusson surmonté d'un casque avec lambrequins, aux armes des Poylevé : *d'azur au chevron d'or et trois têtes de carnation* (1). — Le contre-émail n'est pas apparent.

Le n° 494, en émaux colorés sur préparation blanche, est aussi une plaque de bénitier, appartenant au Musée ; elle représente le *Repentir de Saint Pierre*. Le saint est agenouillé et en pleurs, sur un fond de paysage encadré par de grands festons et fruits en rocaille rehaussée de rose ; sur le cartel rond s'épanouit une grosse corbeille de fruits traitée de la même façon. Voici l'appréciation de cette pièce que nous donnions au Catalogue : « Les colorations sont toutes translucides. La tête elle-même, au lieu d'avoir reçu les tons de chair habituels, consistant en une très légère couche de couleur vitrifiable plus ou moins rose, mais toujours opaque, a été teintée en émail rose translucide, comme le vêtement, ce qui lui donne un ton d'une intensité et d'une vigueur aussi fâcheuses que peu naturelles. D'ailleurs les colorations, la facture et la décoration de cette plaque sont du goût le plus grossier ; elle est absolument affreuse. L'esprit dans lequel la

(1) Voir les mêmes armes au calice de l'Hôpital de Limoges, n° 40 bis, décrit plus haut.

rocaïlle est employée, rappelle les décors de même genre et d'une épaisseur outrée qui garnissent la coquille du bénitier n° 297, de Poylevé ; le contre-émail, très caractéristique, est aussi ici exactement le même que celui du n° 295 du même émailleur ; enfin la valeur artistique est de même ordre. Aussi ne serions-nous point surpris qu'elles fussent toutes deux de la même main. — Contre-émail, fondant bleuté très translucide et très clair ; moulure repoussée tout autour. » Nous n'avons plus aucun doute aujourd'hui sur l'exactitude de l'attribution de cette pièce au dernier Poylevé, soit Jehan II, soit François II. Quant à penser qu'elle soit du François, l'auteur de *Bardon de Brun*, cela nous semble absolument inadmissible.

## IX

## H. PONCET

(xvii<sup>e</sup> siècle).

On ne possède encore aucun renseignement précis sur l'émailleur qui signe ainsi, ou en initiales, en liant les lettres H et P, et les faisant suivre quelquefois d'un F (*fecit*). Il a produit un certain nombre de travaux, et parmi eux des portraits de Saint François-Xavier et de Saint Ignace en quantité. Or, l'on sait qu'après la canonisation de ces deux saints de leur ordre, en 1622, les Jésuites, dont le collège était alors très prospère à Limoges, firent exécuter par nos divers artistes, les émailleurs surtout, les portraits de ces deux personnages en grand nombre. Cela permet de se rendre compte à peu près de l'époque à laquelle pouvait travailler notre émailleur qui a signé, sans les dater, presque tous ses ouvrages. Au surplus leur style, bien personnel, rappelle celui des productions des deux premiers tiers du xvii<sup>e</sup> siècle.

M. Maurice Ardant, après avoir supposé dans ses premiers travaux que la lettre H pouvait signifier *Henri*, nom rare à cette époque à Limoges, adopte bientôt après de préférence le prénom d'*Hélie*, qu'il voit porté dans divers actes par plusieurs Poncet ; c'est sous ce nom d'*Hélie Poncet* qu'on désigne généralement aujourd'hui, l'émailleur dont nous nous occupons, mais sans pouvoir appuyer cette hypothèse d'aucun document précis.

De tous les Poncet mentionnés dans les différents actes, un seul porte le titre d'émailleur, c'est Philippe, époux de Paule Peyrat. Il vivait en 1653 et 1669 ; sa femme est dite veuve le 28 septembre 1679 (1). M. E. Molinier (2) en conclut que dans la signature H PONCET (H et P liés) il se pourrait que les lettres H P fassent les initiales retournées du nom de Philippe. Cette explication est bien subtile, et puis des émaux signées H P (liés) n'ont-ils pas été exécutés assez longtemps avant la première des dates qui concernent Philippe ?

Le 19 novembre 1668, on enterre à Saint-Michel-des-Lions : « Hélié Ponsset, fils de Philippe Ponsset esmailheur, et de Paule Peyrat » (3). C'est un enfant des précédents. Nous n'avons aucun renseignement sur son âge, et s'il a été émailleur comme son père, il ne doit pas être l'auteur des portraits de Saint Ignace et de Saint François-Xavier dont l'époque de production paraît déjà trop ancienne pour qu'on les attribue au Philippe, époux de Paule Peyrat. Leur auteur pourrait être plutôt l'émailleur qui, au dire de M. Ardant, a signé et daté ainsi les deux pièces suivantes (4) : « Deux médaillons en couleur, le Christ et sa Sainte Mère, portent la date de 1605, et un monogramme formé des lettres H et P liées ensemble sur un revers rouge pâle, très ressemblant à la couleur du cuivre neuf (fondant). »

Quoiqu'il en soit, la question d'interprétation du prénom qui a un H pour initiale n'est pas éclaircie, et jusqu'à nouvelle découverte, nous continuerons à adopter, sous réserves, le prénom d'Hélié pour notre émailleur.

C'est bien dans la paroisse de Saint-Michel que demeuraient les Poncet, car nous trouvons au Catalogue du Musée de Brunswick, sous les n<sup>os</sup> 478 et 479, *Deux scènes de batailles*, d'après Antonio Tempesta, traitées en grisaille et portant au revers l'inscription : « H. PONCET ÉM<sup>e</sup> PROCHE SAINT-MICHEL A LYMOGES, H. P. (liés). »

Nous lisons enfin chez M. Ardant : « Sur deux médaillons en grisaille de cet artiste, la lettre H est surmontée d'une fleur de lis, ce qui fait supposer qu'il occupait un emploi dans la manu-

(1) Antoine THOMAS, *Inventaire sommaire des Archives communales de Limoges*, série GG., 113.

(2) *Dictionnaire des émailleurs*, p. 79.

(3) Antoine THOMAS, *Inventaire sommaire des Archives communales de Limoges*, série GG., 111.

(4) *Les Poncet*, p. 4. — Limoges, 1863. — Il les cite aussi dans son *Émailleurs et Émaillerie de Limoges*, p. 144, où il semble dire que ces émaux étaient chez un amateur d'Angoulême.

facture royale d'émaux (1). » Aucun document n'a permis d'établir positivement qu'une manufacture royale d'émaux ait existé à Limoges. On ne saurait même conclure de l'apposition de la fleur de lis au-dessus des initiales, que Poncet possédât le titre de peintre du roi. Par tradition, il est possible que quelques émailleurs du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle aient conservé cette marque pour donner à leur signature une sorte de prestige que recherchent encore bien des industriels d'aujourd'hui. Quant à nous, nous n'avons jamais vu la signature de Poncet accompagnée de la fleur de lis, pas plus que nous n'avons relevé de dates sur ses travaux.

La pièce la plus intéressante que nous possédions de cet émailleur, à l'Exposition, était le n° 98, représentant *Saint Ignace de Loyola*, petite plaque en émaux de couleur sur fond noir appartenant à M<sup>me</sup> Fayette. Le saint y est représenté à mi-corps, la tête chauve, revêtu d'une chasuble olive et tenant de ses mains un grand livre ouvert où est écrite la devise de son ordre : *AD MAIOREM DEI GLORIAM*. Au bas, sur un listel blanc, on lit : *S. IGNATIVS DE LOIOLA*. — Le contre-émail est en fondant et porte la signature en noir H PONCET. — La tête est d'un beau caractère, la grisaille habilement traitée, avec légèreté et comme par frottis, d'une façon particulière mais monotone et sans éclat, les chairs teintées très faiblement. Les colorations translucides, douces et harmonieuses, sont appliquées sur modelé blanc préalable ; on doit remarquer le jaune de la chasuble : il est caractéristique et se retrouve sur nombre d'émaux de Poncet.

Il faut reconnaître, avec M. L. de Laborde, que les travaux de cet artiste sont d'un aspect sombre et triste, que le frottis blanc sur fond noir des demi-teintes leur communique un faux air de gravures en manière noire, et qu'ils manquent quelquefois de goût. Son dessin est souvent mou et incorrect ; son coloris sobre et habituellement harmonieux a cependant quelquefois des notes choquantes et manque toujours de vigueur et d'éclat ; sa facture sans hardiesse ressent souvent la fatigue ou la hâte. Cependant, avec tous ces défauts, la méthode d'exécution reste bonne ; Poncet a le respect des traditions, et malgré leur infériorité relative, l'aspect de ses travaux a quelque chose de satisfaisant.

La célèbre collection Didier-Petit, de Lyon, possédait (n° 87

(1) *Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Haute-Vienne*, année 1842, t. XX, n° 2, p. 72.

du Catalogue de cette vente en 1843) un émail identique à celui que nous venons de décrire comme dimensions, sujet et signature.

Les n<sup>os</sup> 99 et 100, petites plaques octogones appartenant au Musée, sont également signés H PONCET. Le premier représente *Saint Léonard délivrant un prisonnier*, le second un *Ecce Homo*. Ils sont traités de la même façon que le précédent, mais d'un mérite inférieur. Les types y sont empreints de trivialité, le dessin faible, l'exécution molle et parfois maladroite. La préparation blanche est toujours légèrement traitée par lavis et quelques enlevages à l'aiguille en dehors du modelé, les carnations peu teintées. Le coloris reste le même, l'émailleur y est facilement reconnaissable; il est un peu sombre et manque surtout d'éclat, mais non d'harmonie (sauf au n<sup>o</sup> 99, tache d'un jaune criard dans le ciel). Le ton gris jaunâtre particulier de la chasuble de Saint Ignace se retrouve dans la muraille du n<sup>o</sup> 99 et la balustrade du n<sup>o</sup> 100. Les rehauts d'or y sont maladroitement posés en petits traits déliés et comme mis au hasard. Les contre-émaux sont, comme d'habitude, en fondant avec signature en noir (1).

Poncet a exécuté aussi des séries d'Empereurs romains dont M. L. de Laborde, toujours très sévère pour nos émailleurs du xvii<sup>e</sup> siècle, trouve la tournure « grotesque », le dessin « ridicule », mais la facture bien traitée. Le Catalogue de la collection Debruge-Dumesnil, vendue en 1849, porte au n<sup>o</sup> 781 : « Les douze Césars à cheval. Ils sont peints sur douze plaques de cuivre renfermées dans le même cadre. Grisailles rehaussées d'or. Le monogramme de l'émailleur HP, est placé au bas des figures de César et d'Auguste. Hauteur de chaque plaque 0<sup>m</sup>,18, largeur 0<sup>m</sup>,14 ». Ils furent vendus 660 francs.

A en croire le savant Catalogue de sa collection dressé par M. Didier-Petit, en 1843, Poncet aurait produit une œuvre importante : « n<sup>o</sup> 35. — Grand triptyque de 1<sup>m</sup>,95 de large, sur 1<sup>m</sup>,30 de haut, contenant vingt-sept émaux, dont vingt-six de 0<sup>m</sup>,23 de haut sur 0<sup>m</sup>,16 de large : peintures de couleur, représentant huit anges, divers saints et saintes; et dans la partie supérieure et principale, un grand émail cintré, de 0<sup>m</sup>,32 à 0<sup>m</sup>,33 de haut et autant de large, représentant le Sauveur du monde sur les nues et assis sur l'arc-en-ciel; présumé être de H. Poncet. Le cadre richement

(1) Voir au besoin, pour la description de ces deux émaux, M. Ardaut, *Les Poncet*, pp. 4 et 5. — Limoges 1863, in-8°.

décoré. Ces émaux viennent, dit-on, de l'abbaye de Monmajour, près d'Arles (1). Très belle conservation et pièce très remarquable (fin du xvi<sup>e</sup> siècle) ». La date indiquée ici peut ne pas être tout à fait exacte. Ce triptyque fut acquis par la ville de Lyon, et se voit aujourd'hui au grand Musée du Palais des Arts, où il a été inscrit sous le n<sup>o</sup> 53, dans l'important Catalogue descriptif de M. Comarmond, et sous le n<sup>o</sup> 157 dans le nouveau Catalogue sommaire qui vient de paraître. Le D<sup>r</sup> Comarmond pensait que la composition du triptyque était due à M. Didier-Petit, qui y aurait réuni des plaques acquises de divers côtés. Le Catalogue actuel attribue ces émaux à l'atelier de Jehan Limosin, commencement du xvii<sup>e</sup> siècle.

## X

### FRANÇOIS GUIBERT

(1650 + 23 décembre 1684)

La très ancienne famille des Guibert a fourni à Limoges un nombre considérable d'orfèvres, argentiers et monnayeurs depuis le xiv<sup>e</sup> siècle, et plusieurs émailleurs. Le François dont nous nous occupons ici porte, dans la généalogie de ces artistes, le titre de François III ; mais comme il paraît avoir été seul de ce prénom dans sa famille à exercer l'art de l'émaillerie proprement dite, nous ne tiendrons pas compte ici de ses différents homonymes. Il était fils de Jean Guibert (V<sup>e</sup> du nom, 1613 + avant le 13 janvier 1618), qualifié aussi émailleur, mais dont nous ne connaissons aucune œuvre. « *Syre François Guimbert* » devait des dîmes à Saint Géraud, sur sa vigne du clos des Guibert et sa maison rue des Grandes-Pousses de 1655 à 1658 (2). C'est aussi dans cette même rue que nous avons vu établis Léonard I et Martin Limosin, puis François IV et Léonard II ou III Limosin, occupant la vieille

(1) C'est aussi de cette abbaye que l'on suppose provenir le célèbre ci-boire d'Alpais, qui est au Louvre.

(2) M. ARDANT, *Les Guibert*. p. 3. — Limoges, 1867, in-8°.

maison paternelle qui donnait, d'une part sur la rue des Grandes-Pousses, d'autre part sur la rue Manigne, sur laquelle nous avons dit plus haut qu'un Jehan Limosin payait une rente en 1646. Nous y trouverons même plus tard les derniers Nouailher.

Nous ne possédons pas d'émaux signés en toutes lettres de François Guibert, mais deux pièces figuraient à notre Exposition (et M. Ardant en cite une troisième analogue avec la date de 1657), d'un style tout particulier, et signées, l'une F. G. 1655, l'autre F. G. 1656. Les initiales et la concordance parfaite de ces dates avec l'époque à laquelle François Guibert, émailleur, est cité dans des actes, ne permettent pas de douter que ces émaux soient de sa main, d'autant plus qu'au même temps il n'existait pas, à notre connaissance, d'autre émailleur auquel puisse s'appliquer le monogramme ci-dessus. Les œuvres de cet émailleur doivent être fort rares; nous n'en avons pas vu figurer d'autres dans les Musées, collections ou expositions dont de nombreux Catalogues nous sont connus.

Le n° 91, faisant partie de la collection de M. Taillofer, représente *Mathieu Molé*. En voici, d'après M. Maurice Ardant, une description plus minutieuse que celle que nous avons donnée nous-même au Catalogue : « C'est le portrait de Mathieu Molé. Cet illustre magistrat y est représenté debout (à mi-corps), en robe noire, col rabattu, devant un rideau bleu, d'étoffe glacée d'or, avec houppes de fil d'or. F. Guibert a donné au visage de Mathieu Molé la gravité qui lui était naturelle; ses traits sont sévères et caractéristiques, comme ceux d'un homme que le coadjuteur de Retz disait *être tout d'une pièce*; ses yeux noirs sont cernés dans leurs cavités profondes; son front, ridé, est découvert; une calotte noire laisse échapper ses cheveux, gris comme sa barbe. Cette barbe est longue, ainsi qu'il avait l'habitude de la porter : il fut pris par sa barbe dans une émeute, au dire de Guy Joly, et son geste familier était de la saisir avec force lorsqu'il était ému vivement. Sa toge est de velours noir, ainsi que le pourpoint boutonné qu'elle laisse entrevoir. Derrière le portrait, on aperçoit, dans le lointain, un clocher de village, des arbres vert et or, trois cavaliers sur des chevaux blancs; l'un d'eux est nu, et pousse son coursier au galop. Plus en avant, on voit un homme nu, le corps d'un vieillard couché sur le ventre, les bras et les jambes agités par des convulsions : c'est probablement une allusion à quelque cause célèbre de l'époque.

» Un ovale de couleur blanche encadre le portrait. Dans l'angle (supérieur) gauche est placé l'écusson des armes de Mathieu Molé, à quatre quartiers, deux au croissant d'argent avec deux étoi-



*les d'or sur fond d'azur, deux au lion d'or (rampant); dans celui de droite, deux palmes dorées; dans ceux du bas, quinqfeuilles rouges ornés de paillon; et au-dessous, cette inscription : MESIRE MATHIEV MOLLE. CHR. CONER. DV. ROY... EN SES CONSEILS PREMIER PRESIDENT AV PARLEMENT DE PARIS (1). »* L'émail est signé F G 1656 (l'F est renversé) (2). Le contre-émail est en fondant. La plaque est rectangulaire, d'une hauteur de 0<sup>m</sup>,160, sur une largeur de 0<sup>m</sup>,107.

Un fond noir général recouvre la plaque, où les colorations translucides sont rapportées sur une préparation blanche. Le modelé de la tête est très heurté, obtenu par des lumières posées durement et sans transition sur une demi-teinte légère en lavis; quelques hachures enlevées à la pointe dans les ombres, les cheveux et la barbe, achèvent de donner de la dureté à cette figure. Elle a d'ailleurs beaucoup de caractère; le dessin et le coloris sont très vigoureux, l'ensemble a de l'éclat et n'est pas banal; mais l'œuvre est déparée par la manière violente du modelé et un aspect sombre et brutal qui paraissent être la note caractéristique du faire de François Guibert.

Les mêmes qualités et défauts se retrouvent au n° 90, *Sainte Marguerite* (à M. Reculès), mais beaucoup moins saillants. Cette pièce est très inférieure à la précédente. Elle est également en émaux de couleur sur fond noir, mais d'un aspect peu agréable; le modelé de la tête et des mains est frappé durement, comme celui du n° 91. A la suite de l'inscription s. MARGARITA, se lit la signature F. G. 1655, la date étant contenue dans la portion de grand cercle qui forme le G. — Le contre-émail est en fondant.

## XI

### ANONYMES DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

Il faut signaler d'abord, parmi les pièces dont il ne nous a pas été possible de faire une attribution précise à tel ou tel émailleur,

(1) Nous donnons l'inscription telle que nous l'avons relevée fidèlement au Catalogue sur la pièce même. Elle est dénaturée dans la notice de M. Ardant.

(2) Voir le *fac-simile* de la signature de François Guibert, que nous donnons pour la première fois, à la fig. 2 de notre planche III.

le n° 84, *Saint Pacôme*, petite plaque rectangulaire, en émaux de couleur, et qui appartenait à M<sup>me</sup> Sènémaud, à Limoges (1).

Le saint est vu en buste, avec longue barbe et chevelure et le haut de la tête largement tonsuré, le corps à peu près nu, vêtu seulement en partie d'une peau de bête; il lève une main en l'air et les yeux au ciel; l'autre main est appuyée sur un grand livre ouvert.

Cette pièce est fort intéressante et d'un aspect tout inusité. La figure a du style, le dessin est nerveux, le coloris soutenu, l'aspect assez clair et brillant, l'exécution habile. Mais le modelé, très étudié du reste et traité avec une bonne méthode, est obtenu par des épaisseurs d'une telle exagération et si multipliées, que les nus, par leur musculature, n'offrent qu'une série de bosses et de creux d'un effet singulier et assurément défectueux. Toutes ces aspérités lumineuses communiquent au sujet une sorte de monotonie et de dureté accentuée encore par l'emploi d'abondantes hachures à l'aiguille, mais différente de celle des œuvres de François Guibert. Le *Saint Pacôme* n'a pas l'aspect sombre et rigide du *Mathieu Molé*. — Le contre-émail est en foudant. Cette curieuse pièce ne porte aucune signature ni marque et nous ne pouvons la rattacher à aucun atelier déterminé; elle doit dater de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

Nous ne ferons que citer le n° 87, *Ex Votto (sic)*, de la collection du Musée. Le dessin et l'exécution sont faibles, mais le coloris harmonieux, doux et corsé, rappelle la bonne époque. Contre-émail en foudant. Commencement du XVII<sup>e</sup> siècle.

Nous ne parlerions pas du n° 88, *Saint Etienne de Muret (?)* si M. Ardant (2) n'avait dit qu'il est signé de deux L séparées par une fleur de lis et ne l'avait attribué à Léonard II Limosin. Cet émail, grossièrement traité, n'offre aucune signature, ni la manière de l'émailleur dont il s'agit.

Le n° 92, *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, est d'un travail analogue et n'offre pas non plus d'intérêt artistique. Il porte pour toute légende S. F., lettres que l'on doit naturellement traduire par Saint François (le sujet ne peut pas laisser de doute),

(1) Ce curieux émail est reproduit dans l'Album photographique de M. Mieusement, p. 30.

(2) *Bulletin de la Soc. archéol. du Limousin*, t. IX, p. 119.

sans chercher à y voir des initiales d'émailleur. Si nous faisons ici cette observation, c'est que dans divers catalogues de collections et de musées nous avons pu constater plusieurs fois que les rédacteurs avaient été induits en erreur par des inscriptions analogues (1).

N<sup>os</sup> 94-95, charmantes plaques de bourse en émaux de couleur sur fond noir. L'homme et la femme, en costume du xvii<sup>e</sup> siècle, sont d'un dessin et d'une couleur agréables. Ces petits objets industriels sont quelquefois décorés d'une façon très heureuse, d'un fini d'exécution délicieux ; et lorsqu'ils quittent le domaine de l'art proprement dit, il faut admirer encore l'ingéniosité de nos émailleurs et la souplesse de leur talent qui sait se plier à tous les objets et trouver souvent le décor approprié à la forme, en rapport avec la destination.

Une des plus remarquables grisailles de la collection Taillefer était le n<sup>o</sup> 97, *Baptême de Jésus-Christ* (2). Sur le fond noir d'une grande plaque rectangulaire, aux angles garnis de beaux rinceaux d'or, s'étale une importante composition ovale limitée par un tors de lauriers et dont le sujet ci-dessus, de très petite dimension, occupe le centre. Le Christ y est debout, la tête inclinée et les bras croisés sur la poitrine, les pieds baignant dans un torrent ; Saint Jean verse de l'eau sur sa tête ; en face, un ange, à genoux, tient une draperie étendue. La majeure importance de la plaque a été donnée à l'encadrement, sorte de cartouche compliqué, très riche sans lourdeur et d'un parfait arrangement ; il est supporté et couronné par des anges, orné de feuillages, coquilles et guirlandes. Cette pièce, dans le style du milieu du xvii<sup>e</sup> siècle, est, comme nous le disions au Catalogue, d'une exécution des plus habiles au point de vue de la composition, de la finesse du travail et de l'emploi du procédé, d'une allure, d'une ampleur et d'un mouvement remarquables. Il y est très peu fait usage de l'aiguille et tout le blanc a été manié au pinceau de la façon la plus délicate et la plus souple ; point de fatigue dans la facture, ni de confusion dans l'effet qui est très brillant. —

(1) *Catal. du Musée de Poitiers*, n<sup>o</sup> 3908. Une plaque représentant Sainte Marguerite et portant les lettres S. M. y est dite, par erreur, *signée S. M.* — Dans une collection très importante d'Orléans, une Sainte Agnès portant la légende S. A. avait de même induit, jusqu'ici, son propriétaire en erreur.

(2) Reproduite dans l'Album photographique Mieusement, p. 36.

Le contre-émail est en fondant. — On voit au bas de cette belle plaque les arrachements d'une coquille; elle devait servir de bénitier. Le baptême du Christ était, du reste, un sujet souvent choisi pour ce genre d'objets. On n'y relève malheureusement aucune marque ni signature.

Le n° 96, *la Flagellation*, appartenant à M. Cantillon de Tramont, n'était pas signé également, mais il devait sortir assurément du même atelier que la pièce précédente. Le même tors de laurier entoure aussi le sujet en grisaille sur fond noir; on y remarque la même finesse et la même habileté d'exécution. Cette plaque, en partie détériorée et cachée par le cadre était aussi autrefois montée en bénitier. Il est regrettable de ne pouvoir placer un nom d'émailleur sur ces deux œuvres d'un charme délicat et d'un mérite réel.

Les derniers numéros de notre tableau compris dans cette série sont très inférieurs comme valeur et intérêt, c'est même sous réserves qu'un certain nombre y sont insérés. Aussi ne nous attarderons-nous point à les décrire. Nous citerons seulement les deux plaques (n° 298 et 299) de la boîte montée en argent appartenant à M. de Roux, qui sont d'un assez joli coloris; et le n° 394, *l'Assomption de la Vierge*, à M<sup>lle</sup> Ruaud, petite plaque peinte en couleurs, dont le dessin et l'aspect, qui n'ont rien de choquant, ne nous ont pas permis un classement plus précis.

## XII

### LES LAUDIN

Une prévention injuste et tout au moins exagérée s'attache la plupart du temps au nom de Laudin dans l'esprit des collectionneurs; par contre, le public peu capable de discerner sainement les productions artistiques, attribue à leurs travaux une valeur souvent excessive. Nous verrons tout-à-l'heure la juste part d'estime qu'il faut accorder à leur œuvre.

Les Laudin paraissent avoir cherché à lutter, aux <sup>xvii</sup><sup>e</sup> et <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècles, avec la porcelaine de Chine, en grande faveur à cette époque. On trouvera peut-être là l'inspiration de leurs dé-

cors polychrômes sur fond blanc. Préoccupés avant tout de l'écoulement de leurs produits commerciaux et incapables de maintenir à leur art une vie propre, ils se mirent à la remorque du goût public, de plus en plus dédaigneux de l'émaillerie proprement dite, à mesure que celle-ci démérait davantage. Ainsi se précipita la décadence de l'art à laquelle aidèrent au lieu de l'enrayer les différents émailleurs dont nous allons avoir à nous occuper. Pendant ce temps, Petitot s'emparait franchement des derniers procédés auxquels nos artistes limousins n'avaient été conduits que contre leur gré et, joignant un talent supérieur de miniaturiste à l'habileté du peintre *sur émail*, il était parvenu à acquérir la célébrité là où les émailleurs Limousins trouvaient à peine un modeste gagne-pain.

Outre l'insuffisance de leur tempérament artistique, c'est par l'abandon graduel de la bonne méthode, des préparations blanches ou par apprêt et des belles colorations translucides qui ne peuvent s'appliquer que sur ces travaux préalables, que les Laudin laissèrent déchoir ainsi l'art de l'émail. Leur coloris, même lorsqu'il n'est point opaque, est toujours froid; on ne retrouve plus chez eux la vie ni le sentiment qui animent les œuvres du *xvi<sup>e</sup>* siècle. Peu à peu, ils renoncent aux ressources de l'*émail* proprement dit et trouvent plus expéditif, et partant plus avantageux, de peindre leurs sujets sur une couche blanche, à peu près unie, en *couleurs* vitrifiables, par les procédés employés pour la décoration de la porcelaine ou de la faïence. Aussi l'aspect, de riche et éclatant qu'il était autrefois, devient terne et souvent sâle ou criard. Lorsqu'ils traitent encore des grisailles modelées en épaisseur, leurs blancs sont généralement très beaux, brillants et bien fondus, mais un peu plus secs et moins transparents qu'aux époques précédentes. Les premiers, ils introduisirent aux coins des plaques, autour des bénitiers et sur presque tous leurs travaux, la *rocaille* ou décor en relief émaillé, tirant son nom du style rocaille ou rococo dont cette ornementation empruntait les motifs. Après tout, très habiles ouvriers, ils surent racheter leur faiblesse artistique par la valeur d'une exécution consciencieuse et soignée. Si leur dessin manque de style, il est empreint d'une correction relative et l'effet de leurs travaux est généralement agréable (1).

(1. Bien qu'ils soient peu cotés dans les grandes ventes, nous voyons en 1849, à la vente Debruge-Duménil, le n° 789, un portrait dit d'Éléonore Galigaï, femme du maréchal d'Ancre, signé J. L. (ne serait-il point analogue à notre n° 157, dit Jeanne d'Albret? mêmes dimensions à peu près,

Comme on peut s'en rendre compte par le tableau annexé à ce travail, l'Exposition possédait un très grand nombre d'œuvres des divers membres de la famille des Laudin ; nous croyons même que jamais un semblable groupement n'en avait été fait. Assurément tous ces émaux, au point de vue de l'art, sont d'une valeur secondaire ; mais outre que bon nombre d'entre eux étaient dignes d'intérêt, leur réunion exceptionnelle nous a placé dans des conditions particulièrement favorables pour étudier leurs auteurs. Rien n'a été négligé de notre part pour que l'on pût retirer de cette étude le profit désirable.

Chaque émail a été examiné, ainsi que nous le disions au début, avec le soin le plus scrupuleux et à maintes reprises. Les opérations de classement ont amené des rapprochements incessants des pièces les unes avec les autres, et par la comparaison continuelle de leur style, de leur méthode d'exécution et aussi des revers, aidé des notions qu'une longue pratique de l'émaillerie nous a rendues familières, nous avons pu déterminer d'une façon satisfaisante la manière propre de chacun des émailleurs du nom de Laudin. Ce travail était à faire à peu près en entier.

M. le comte L. de Laborde, dans sa *Notice des émaux du Louvre*, tout en pressentant l'existence de deux artistes différents dans les signatures .I. L., classe tous les émailleurs du nom de Laudin en un seul chapitre ayant pour titre : Noël et Jean Laudin. Ce qu'il dit de leur manière peut s'appliquer à l'ensemble de la production des divers artistes dont nous allons nous occuper, mais ne précise nullement la manière de chacun.

M. Jules Larbète (1) confond en un seul qu'il appelle Noël Laudin l'aîné, les quatre artistes du prénom de Noël ou de Nicolas. On voit, du reste, qu'il se base sur le travail de M. L. de Laborde, dont il reproduit à peu près l'appréciation.

hauteur, 13 centimètres ; largeur, 40 centimètres), se vendre 390 fr. ; — une tasse à deux anses, n° 793, atteindre le prix de 255 fr. — L'intérieur d'une pharmacie de moines, n° 6 du Catalogue de la collection Didier-Petit de Lyon, fut vendu en 1843 pour le prix respectable de 1,001 fr. — Enfin à Limoges, à la vente de la collection de M. Périer, en 1864, un *Christ en croix*, grande plaque en grisaille, de Jacques I Laudin (n° 175 de notre Catalogue), fut acheté 705 fr. par M. Emile Pouyat. Tous ces prix ne peuvent s'appliquer qu'à des pièces exceptionnelles, et la valeur des travaux ordinaires est bien moins considérable.

(1) *Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance.*

Il signale l'existence de plusieurs autres Laudin, mais sans nous fournir aucun renseignement sur leur genre particulier.

Les travaux de MM. l'abbé Texier et Maurice Ardant ne peuvent nous plus servir à établir aucune classification entre ces divers émailleurs. Au point de vue technique et artistique, auquel nous nous plaçons spécialement, ils sont de toute insuffisance, lorsqu'ils n'induisent point en erreur; ainsi le ton des contre-émaux, si important à bien déterminer ici, et qu'ils donnent comme particulier à chaque émailleur, est presque toujours indiqué inexactement (1). Il est à regretter que les Laudin ne soient point compris dans la série si intéressante de biographies d'émailleurs publiées par M. Maurice Ardant. — Quant à M. E. Molinier, il nous fournit une précieuse généalogie de cette famille, conforme dans l'ensemble à celle qui a été dressée par M. A. Thomas, la plus vraisemblable en l'état actuel de nos connaissances.

M. Darcel surtout a le mérite d'avoir commencé à discerner avec une certaine méthode les travaux des divers Laudin, mais il ne possédait point, sans doute, des éléments suffisants et n'attachait qu'une importance relative au classement de ces émailleurs de second ordre. Il semble, du reste, que ce soit plutôt par intuition que par un examen raisonné qu'il ait établi cette classification, car il ne nous apprend pas à distinguer les travaux des différents N. Laudin ou I Laudin; les rares indications qu'il nous fournit sur leur manière sont vagues et générales.

Il est surprenant que parmi les *milliers* d'émaux des Laudin que l'on connaît aujourd'hui dans les Musées et collections, pièces qui sont presque toutes signées des nombreux émailleurs de la même famille ayant porté les prénoms de Noël, Nicolas et Jacques, *pas une seule* ne présente la mention du prénom en toutes lettres, mais seulement les initiales N ou I d'une façon invariable (2); encore n'y a-t-il aucun indice à retirer de la manière dont les lettres sont formées, le genre d'écriture étant sensiblement le même sur l'ensemble des pièces. L'indication la plus précieuse

(1) D'autres auteurs, tels que M. Dussieux, dans ses *Recherches sur l'histoire de la peinture en émail dans les temps anciens et modernes*, p. 122, donnent ces mêmes indications, mais d'une façon tout aussi erronée.

(2) C'est par erreur, comme nous le dirons plus loin, à l'article de Jacques I Laudin, que le Catalogue du Musée de Poitiers indique la signature de Jean Laudin sur un des émaux de cette collection.

que nous donnent les divers homonymes est celle de leur domicile, avec de rares dates.

Partant de l'examen minutieux de quelques pièces non douteuses, nous avons pu grouper autour d'elles des similaires par le style, les marques et les procédés techniques. Ces premiers groupements ont été eux-mêmes comparés entre eux, augmentés, amoindris, remaniés, à mesure que du contact des pièces les unes avec les autres ou que de la vue d'ensemble se dégagnaient des données de plus en plus précises sur les tendances de chaque artiste, et les moyens mis en œuvre par lui d'une façon caractéristique. Chez Nicolas I Laudin, c'était le respect de la méthode qui s'affirmait, allié à un coloris vif et fin et à la délicatesse de l'exécution ; nous voyions Jacques I imprimer un certain cachet de rudesse à ses figures et nous dévoiler bientôt un parti pris si tranché dans ses contre-émaux presque invariables de ton ; Noël II ne tardait pas à nous révéler ses préférences pour la peinture en *couleurs* sur émail blanc et certains détails d'exécution à lui particuliers et que nous signalerons à leur place ; avec Jacques II s'accroissait une recherche de mignardise que ses prédécesseurs n'avaient point suivie à ce point, et qu'après lui les Nouailher devaient pousser jusqu'au ridicule, sa rocaille s'accompagnait de traits d'or posés d'une façon toute spéciale ; Nicolas II nous montrait deux séries de ses ouvrages dont l'une se rapproche un peu, mais avec moins d'éclat et quelques différences de détail, des travaux de Nicolas I, et dont l'autre prouve, plus tard, chez son auteur l'abandon complet des traditions de l'émaillerie.

On comprend combien cette étude poursuivie passionnément et d'arrache-pied, pendant la confection laborieuse du Catalogue, a été pleine d'attrait pour nous, lorsque nous voyions graduellement nos premières suppositions s'affermir, une hypothèse en étayer une autre, les vues d'ensemble se dégager, les théories prendre corps et la précision d'une date inattendue transformer finalement en certitude ce qui n'avait été jusque-là que conjectures. Les obscurités se dissipaient peu à peu et notre sujet se livrait à nous.

Nous aborderons maintenant l'étude de l'œuvre de chacun des différents Laudin représentés à l'Exposition (ils l'étaient tous, sauf Noël I et Valérie), non plus autant, comme nous l'avons fait jusqu'ici par l'examen des différentes pièces en elles-mêmes, qu'en tâchant de faire ressortir avec précision les caractères particuliers de chaque artiste d'après l'ensemble de ses travaux. C'est dans ce but, notamment, qu'au tableau de classement des 523 numéros du



Catalogue, nous avons adopté un mode d'indication des œuvres de chaque émailleur de cette famille permettant de se rendre compte de suite de la valeur de nos observations à l'égard des contre-émaux.

Il convient aussi, croyons-nous, pour établir plus de clarté dans ce travail, de donner ici un tableau généalogique de la famille des Laudin (1).

Nous empruntons les éléments de celui-ci à M. Thomas (2). On remarquera que tout en y faisant figurer Valérie Laudin, qui paraît avoir été positivement un émailleur, nous n'indiquons pas sa parenté avec les autres membres de la famille, sa filiation n'étant pas connue. — Quant à Nicolas III, si nous le maintenons au bas de la généalogie, c'est en faisant observer qu'on ne peut lui attribuer aucun émail, contrairement à ce qui a été fait, puisqu'il a dû mourir tout à fait en bas âge (3), comme nous l'expliquerons au paragraphe relatif à Nicolas II. Nous dirons également au sujet de Jacques I, comment il se fait que Jean, auquel étaient attribués autrefois tous les émaux signés .I. L., ne figure pas au tableau ; Joseph, cité en 1855 par M. Ardant, n'ayant jamais été émailleur, mais simple vitrier, en est également exclu (4). Il faut enfin supprimer de même de la généalogie un Noël III qui a été mentionné simplement par M. l'abbé Texier sur le vu d'un émail daté de 1749 et signé sans doute comme d'habitude N. Laudin ; cette pièce revient naturellement à Nicolas II mentionné dans nombre d'actes comme émailleur, tandis qu'il n'existe aucune trace dans les archives d'un Noël III ; nous en reparlerons plus amplement au sujet des canons d'autel de la cathédrale, à l'article de Nicolas I.

La difficulté que trouve M. Darcel (5) à admettre la manière dont les domiciles se sont transmis de père en fils, disparaît, ce nous semble, avec le tableau ci-joint. L'atelier paternel de Noël I, au faubourg Manigne, est occupé par son fils Jacques I, qui, sur la fin de sa carrière, s'adjoint son neveu Jacques II ou lui cède l'atelier ; — Nicolas I, qui n'avait sans doute pas trouvé place

(1) Les membres de la famille qui ont été émailleurs y sont désignés par l'abréviation : ém.

(2) *Inventaire sommaire des Archives communales de Limoges antérieures à 1790.*

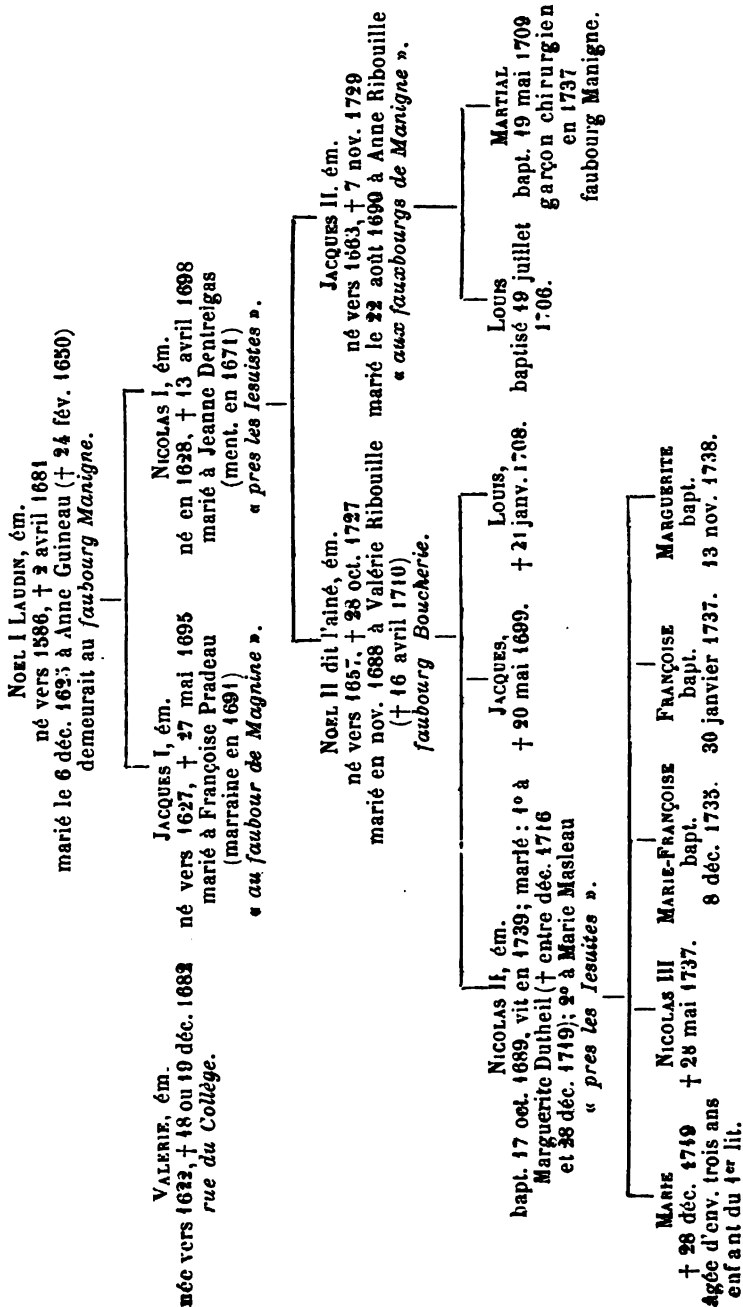
(3) Parmi les enfants du sexe féminin, nous ne faisons figurer que les sœurs de ce dernier ; on verra pourquoi à l'article de Nicolas II.

(4) THOMAS, *Inv. somm. des Archives communales*, p. 9.

(5) *Notice des émaux du Louvre*, édition de 1883, p. 330,

## GÉNÉALOGIE DES LAUDIN

-800000-



dans l'atelier de son père, s'installe près des Jésuites et, après sa mort, nous voyons son petit-fils, Nicolas II, travailler dans le même local ; — Noël II, père de ce dernier, et par conséquent fils de Nicolas I (1), indique sur ses émaux son adresse au faubourg Boucherie.

Pourquoi le domicile de Nicolas I « *pres les Iesuistes* » n'avait-il pas été transmis à Noël II, comme il le fut plus tard à Nicolas II ? C'est là le seul point qui, sans embarrasser, puisse surprendre. Toujours est-il que Noël et les Nicolas ont eu chacun leur demeure distincte ; et M. l'abbé Texier induit en erreur en faisant supposer que, dans les indications de « *pres les Iesuistes* » et « *faubourg Boucherie* », il s'agit du même quartier et, par conséquent, d'un seul et même domicile ; nous le démontrerons bientôt en parlant de Nicolas I Laudin.

#### NICOLAS I LAUDIN

Né en 1628, † le 13 avril 1698, demeurait « *près les Iesuistes* »

Si certaines pièces marquées N. Laudin (2), sans indication particulière, et d'un caractère peu tranché, peuvent faire hésiter quelquefois sur l'individualité de leur auteur, il est rare qu'après un examen attentif, on ne parvienne à les classer convenablement parmi les productions de l'un des deux Noël ou des deux Nicolas qui seuls, dans leur famille, ont adopté la signature ci-dessus. Disons d'abord que dans ce travail délicat, outre la différence des styles et des contre-émaux, il faut s'aider beaucoup des fréquentes mentions de domicile inscrites au revers des plaques. Ainsi, les émaux signés N. Laudin « *pres les Iesuistes* » ne sauraient être attribués à Noël I, le chef de la famille, qui demeurait au faubourg Manigne, ni à Noël II qui s'intitule sur ses émaux « *l'ainé, faubourg Boucherie* » ; ils peuvent, par contre, être indifféremment de Nicolas I ou de Nicolas II, qui ont eu tous deux ce domicile. C'est ici surtout qu'une étude attentive des différentes manières, des procédés, des revers et de quelques détails caractéristiques, nous aidera à établir, dans une certaine

(1) THOMAS, *Ino. somm. des Archives communales*, p. 9.

(2) Ou N. L. Ces deux lettres sont habituellement réunies ensemble, de façon que le dernier jambage de l'N forme celui de l'L : NL.

mesure, une distinction que quelques dates venaient corroborer positivement sur les pièces de l'Exposition.

Ainsi, les n<sup>os</sup> 277 et 285, portant les dates de 1711 et de 1731, à côté des signatures de N. Laudin « pres les Iesuites », sont sans contredit l'œuvre de Nicolas II, dont ils nous font connaître sûrement la manière. Au paragraphe qui traitera de cet émailleur, nous verrons qu'influencé malheureusement par le goût du temps, il finit par imprimer à son art toute la vulgarité d'un simple métier, et que son œuvre ne saurait se confondre avec celui de Nicolas I, dont le charme et l'éclat se ressentent du plein xvi<sup>e</sup> siècle. Les productions de Nicolas II une fois connues, il nous a été facile de constituer le groupe des travaux de Nicolas I, en tête duquel nous avons fait figurer les superbes *Canons d'autel de la Cathédrale de Limoges*.

Vu l'importance tout exceptionnelle de ces émaux, œuvre hors de pair parmi les innombrables productions des ateliers des Laudin, nous en donnerons ici une description détaillée. Leur examen attentif suffira, du reste, à nous faire connaître le talent de Nicolas I Laudin et le genre ou les procédés qui lui sont propres.

Ces canons d'autel se composent de trois tableaux d'émail encadrés de petites moulures en bois doré et dont la moitié inférieure est occupée par des plaques rectangulaires, émaillées en noir, où sont inscrites, en or, les prières de la messe ; au-dessus, sont des plaques, également rectangulaires, en émaux de couleur sur fond noir, avec rehauts d'or et paillons, représentant les sujets que nous allons décrire.

I. — Tableau central n<sup>o</sup> 102. Il comprend lui-même trois plaques de prières, et au-dessus trois sujets : 1<sup>o</sup> au milieu, *Le Christ en croix, la Vierge et Saint Jean* (hauteur, 0<sup>m</sup>,195 ; largeur, 0<sup>m</sup>,198). Le Christ est janséniste et exécuté d'après un modèle aux formes lourdes et communes que nous trouverons employé par tous les émailleurs dès cette époque ; les pieds sont particulièrement grossiers. A gauche, la Vierge, à nimbe elliptique plein et doré, est debout, les bras croisés sur la poitrine, contemplant le corps de son Fils ; un voile blanc, à peine teinté en jaune translucide, couvre sa tête, et elle est vêtue d'une robe d'un rose tendre translucide, particulier aux Laudin et à Pierre II Nouailher, ainsi que d'un manteau bleu très riche de ton ; chaussure mauve. A droite, Saint Jean, nimbé de même façon, est également debout et les mains écartées. Sa robe brun-jaunâtre clair est serrée à la taille par une ceinture rouge, seul ton opaque ; il est drapé

d'un ample manteau vert. Le terrain est gazonné, sans aucun accessoire, le fond noir uni; au pied de la croix, le sigle NL — liés — (1). Au-dessous, les prières : « QUI PHIDIE QUAM PATERETUR... » — 2° A gauche, *le Sacrifice d'Abraham* (hauteur, 0<sup>m</sup>,130; largeur, 0<sup>m</sup>,192). Isaac, les mains liées, en chemise blanche, robe rose-tendre très clair et chausses turquoise, est agenouillé devant un autel en maçonnerie, chargé de bois et traité en grisaille; en avant, est un vase plein de feu. Abraham, appuyant la main gauche sur la tête de son fils, lève le bras droit armé d'une épée, prêt à frapper; sa tunique est du beau bleu du manteau de la Vierge, mais légèrement moins corsé, la draperie en rose vitrifiable opaque ombré de rouge, ses chausses violettes. Un ange descendant des nues saisit l'extrémité de l'épée et semble adresser la parole à Abraham; ses ailes sont en paillon d'argent, glacé de violet et de turquoise-bleu, le voile flottant brun sur paillon d'or et d'un aspect tout métallique, la robe blanche. A gauche, au premier plan, se voit le bélier blanc embarrassé dans des broussailles, et près de lui le monogramme NL (liés comme il a été dit plus haut). La composition, où les personnages sont massés sur la droite, est balancée à gauche par de grands troncs d'arbres qui occupent l'espace vide. Le fond est uni (2). Au-dessous, prière : « GLORIA IN EXCELSIS DEO... ». — 3° *Le meurtre d'Abel* (hauteur, 0<sup>m</sup>,130; largeur, 0<sup>m</sup>,192). Abel, renversé sur le sol, est terrassé par Caïn, qui appuie un pied sur sa poitrine et va le frapper d'une mâchoire d'animal qu'il tient en l'air de la main droite. Les deux personnages sont à peu près nus, vêtus seulement de peaux de bêtes brunes, et le premier d'une draperie flottante en grisaille qui lui enveloppe le milieu du corps. A droite, troupeaux de moutons blancs; à gauche, grand arbre au-dessus des personnages. Terrain gazonné, se terminant au loin par des collines, avec deux autels, dont le premier seulement à droite est embrasé d'or. Ciel formé, comme dans les autres plaques, par le fond uni (3). Au-dessous, prière : « SUSCIPE SANCTE PATER... »

II. — Tableau de l'épître, n° 103, *Les noces de Cana* (hauteur, 0<sup>m</sup>,128; largeur, 0<sup>m</sup>,190). Huit personnages assis, entourent la table du festin, parmi lesquels se distinguent à droite en avant, le Christ vêtu d'une robe en rose ombré de rouge opaque, mais

(1) Cet émail est reproduit dans l'Album photographique de M. Mieusement, p. 42.

(2) Reproduit dans l'Album de M. Mieusement, p. 39.

(3) *Ibid.*, p. 38.

assez doux de ton, et d'un riche manteau bleu, assis sur une chaise antique et donnant l'ordre aux serviteurs de remplir les vases d'eau; à gauche, la Vierge, à nimbe d'or radié, à la figure âgée et drapée d'un vêtement bleu de ton rompu, et au fond les deux nouveaux époux couronnés de fleurs paillonnées d'or. La robe de la mariée est en rose-tendre translucide. Les autres personnages sont vêtus de vert, de divers gris, violet, mauve et brun-jaunâtre. Quatre serviteurs portent les urnes ou circulent autour de la table. Le sol est en dallages de grisaille et, en arrière, le fond noir uni est rompu par les colonnes ou murailles d'une architecture très simple traitée également en blanc léger. Sous les pieds du Christ, le monogramme NL (liés) en or (1). Au-dessous, prière : « DEUS QUI HUMANÆ SUBSTANTIÆ... ».

III. — Tableau de l'évangile, n° 104, *L'Adoration des Mages* (hauteur, 0<sup>m</sup>,128; largeur, 0<sup>m</sup>,198). Saint Joseph en manteau vert et robe jaunâtre, et la Vierge en corsage rose et rouge opaques, jupe rose-tendre translucide, voile blanc et manteau bleu, debout, présentent l'Enfant-Jésus aux rois Mages; Marie et Jésus, seuls, ont la tête entourée d'un nimbe d'or radié. Un roi, à genoux, baise avec respect le pied de l'Enfant qui pose, avec un abandon plein de grâce, sa petite main sur la tête chauve du vieillard, dont la robe est rose-tendre et le manteau violet à pélerine d'hermine. Les deux autres rois sont debout à gauche, accompagnés, le premier d'un enfant et le second, à la face noire, d'un serviteur portant ses présents. Ils sont vêtus de riches tuniques et manteau à pélerines fourrées d'hermine, brun-jaunâtre, bleu, turquoise, vert et violet-mauve. L'aigrette de la coiffure du serviteur est en turquoise sur paillon d'argent, les trois présents (vases et coffret) en fondant sur paillon d'or. A droite, des murailles grises garnissent le fond qui est uni du côté opposé. Signé : NL (liés), en or (2). Au-dessous, prière : « INITIUM SANCTI EVANGELII... ».

Les contre-émaux de ces dix plaques (y compris celles des prières) sont en lavages bleuâtres fonceés, d'un ton assez franc.

Étudions maintenant la manière de l'artiste dans ces charmants tableaux. Leur composition est savante, mouvementée, variée et bien en équilibre. On peut dire du dessin qu'il est bon. Assurément il n'a plus l'ampleur des maîtres du siècle

(1) Reproduit dans l'Album de M. Mieusement, p. 41.

(2) Reproduit dans l'Album de M. Mieusement, p. 40, et dans l'*Art rétrospectif*, à la pl. LXXVI.

passé, mais il est généralement correct, et il s'harmonise parfaitement avec le coloris et l'exécution. Tout cela est joli, extrêmement soigné et plein d'éclat. C'est le style de Mignard, un souvenir classique de l'école italienne et l'afféterie du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle.

Le coloris, dont il faut d'abord reconnaître un peu la froideur générale, sans être fade, est délicieux de finesse et de fraîcheur, par exemple dans les notes tendres, souvent riche, comme dans les bleus et les violets, presque toujours agréable. Parfois malheureusement, quelques dissonnances brisent un peu l'harmonie générale, mais le charme de l'ensemble les fait négliger.

Où Nicolas I se montre supérieur, c'est surtout dans l'exécution ; elle est à la fois habile, consciencieuse et simple de moyens. Un admirable fini, dans les carnations surtout, rend son travail précieux et le soin extrême de la facture qui, quoique très étudiée, est franche et sans fatigue, n'en rend point l'aspect mièvre. Les chairs se détachent, au milieu des colorations, d'une manière brillante, et il a le talent de donner beaucoup d'effet à ses petits tableaux, où tout est précis sans que quelques sécheresses de détail nuisent trop à l'ensemble. Leur surface est d'un assez beau glacé.

Prenant les *Canons d'autel de la Cathédrale* en mains, nous observerons sur le *Christ en croix* la manière dont sont traitées les chairs : un ton fin et à peu près naturel est légèrement étendu sur les nus au pinceau et au putois, plus épais dans les demi-teintes, mince dans les lumières où les saillies sont presque blanches, tandis que dans les ombres, de fines hachures du même ton, même de noir au besoin, viennent renforcer la première couche. Les traits des figures sont toujours redessinés délicatement en brun foncé au pinceau. La musculature et le modelé général sont étudiés dans leurs moindres détails. Malgré ce travail considérable de peinture, tous les nus avaient été comme l'ensemble du sujet, exécutés préalablement en blanc modelé par épaisseur, avec ce même soin apporté à la pose des tons de chair ; on se rend parfaitement compte au reflet ou en passant le doigt sur les plaques, des saillies du blanc, et ce respect de la bonne méthode ne contribue pas peu à l'éclat et au relief des figures. — Les colorations des vêtements de la Vierge et de Saint Jean et celles du terrain, toutes translucides, sauf la ceinture rouge de l'apôtre, sont étendues, comme à la belle époque, en couches plates sur la préparation blanche à l'aide de laquelle le sujet avait été entièrement dessiné et modelé préalablement, comme s'il eût dû rester en grisaille. Nous avons signalé déjà le ton rose-tendre translucide de la robe de la

Vierge, qui apparaît, pour la première fois, chez Nicolas I Laudin, pour se retrouver dans presque tous ses travaux, et plus tard sur ceux de Nicolas II Laudin et de Pierre II Nouailher, mais avec moins de finesse ; il est caractéristique. Le costume de Saint Jean est faux et peu agréable de ton. L'emploi des couleurs opaques a généralement été très discret chez notre émailleur, mais nous le voyons déjà adopté ici sur la ceinture de Saint Jean. — Le travail du blanc est à peu près tout exécuté au pinceau et sans le secours de l'aiguille ; les traits des plis des vêtements semblent même plutôt ménagés qu'enlevés sur le fond. Dans la draperie en grisaille qui enveloppe le corps du Christ, on remarquera l'aspect laiteux du blanc et sa belle glaçure ; il est habilement employé et c'est à peine si quelques retouches de noir en pointillé au pinceau viennent en accentuer les petits plis. Tout est fait par transparence. Le travail des rebauts d'or est moins soigné que celui des carnations ; les cheveux de Saint Jean sont cependant très délicatement traités.

Sur le *Sacrifice d'Abraham*, nous critiquerons la dureté toute métallique de la draperie flottante de l'ange. En dehors de ces canons d'autel, nous ne connaissons pas d'autre exemple de paillons dans les travaux de Nicolas I Laudin et des autres membres de sa famille (1) ; mais il faut avouer que l'usage qui en a été fait ici contribue plus à déparer qu'à embellir ces remarquables émaux. Les nuages découpés sèchement et d'un ton jaune serin sont aussi d'un effet fâcheux.

Enfin, sur ce petit tableau, nous voyons un vêtement entier exécuté en couleur vitrifiable ; c'est le manteau d'Abraham, en rose ombré de rouge opaque. Il est aussi doux que possible, mais ce n'en est pas moins une substitution de la *couleur* terne et plate à l'*émail* translucide, dont nulle autre peinture ne saurait égaler la finesse et l'éclat. Par contre, le bleu du manteau d'Abraham est toujours superbe, le paysage d'une grande délicatesse de nuances ; les carnations et les blancs offrent les mêmes qualités

(1) Depuis la rédaction de ce travail, nous avons cependant pu voir tout dernièrement, à l'Exposition de Tulle, une *Sainte Claire* (n° 463 du Catalogue), dans laquelle le personnage, agenouillé aux pieds de la sainte, est coiffé d'une curieuse casquette colorée en brun et en vert sur paillon d'or. Cette pièce était signée N L (liés). Ce monogramme, le soin de la facture, l'aspect général de la plaque et son revers bleuâtre foncé nous engagent à l'attribuer à Nicolas I Laudin. Elle appartient à M. Bardon, à Bar (Corrèze).



qu'à la plaque précédente. Des enlevages à l'aiguille assez nombreux se remarquent dans les troncs d'arbres de gauche.

La plaque du *Meurtre d'Abel* est particulièrement remarquable par l'éclat avec lequel les deux personnages presque nus et aux chairs délicieusement traitées, s'enlèvent sur le fond de paysage teinté dans une gamme grise sobre et harmonieuse. Le contour des deux figures a été enlevé franchement, mais sans dureté, dans la couche blanche environnante, où l'aiguille joue un certain rôle au milieu des terrains et surtout dans la tige de l'arbre. L'emploi du blanc dans les moutons est particulièrement habile.

La pièce maîtresse de cet ensemble est certainement celle où sont représentées *les Noces de Cana*. Il faut avoir vu ce ravissant émail pour porter sainement son jugement sur l'œuvre de Nicolas I Laudin. Certainement, l'on pourrait critiquer ici l'emploi de quelques tons opaques, la sécheresse de certains petits détails, l'expression pas assez sévère de la tête du Christ, etc., mais à quoi bon ? Cette plaque est absolument charmante. Toutes les qualités de l'artiste que nous avons pu faire ressortir jusqu'ici se retrouvent à un degré supérieur, sur cet émail, dans lequel, outre la perfection de chaque morceau isolé, l'aspect d'ensemble est réellement séduisant de variété, de délicatesse et d'éclat. Nous ne pensons pas que la composition savante et mouvementée qui rappelle Lebrun et les grands maîtres du *xvii<sup>e</sup>* siècle soit due à l'émailleur ; encore doit-on lui savoir gré de l'avoir adoptée, d'avoir rendu sans confusion comme sans dureté une scène aussi remplie (1).

Il nous reste peu à dire de *l'Adoration des Mages*, traitée avec le même fini précieux et la même habileté que les autres pièces de cet ensemble, mais assurément avec un charme moins particulier que la plaque précédente. Nous ferons observer à son sujet que, dans tous ces petits tableaux, sur les fonds d'architecture traités en grisaille, les joints d'appareil et les diverses lignes sont rapportés en noir au pinceau, sans enlevages à la pointe.

Telles sont les cinq plaques composant les *Canons d'autel de la Cathédrale de Limoges*, l'œuvre de beaucoup la plus considérable

(1) « *L'Adoration des Mages* est arrangée d'après un dessin de Rubens, conservé au Louvre. Nous possédons la copie, de la main de Laudin, qui a servi à l'exécution de l'émail : c'est une bonne gouache, beaucoup plus vigoureuse que l'émail qui en a été tiré. » M. l'abbé TEXIER, *Dictionnaire d'orfèvrerie*, col. 4109, 4110.

et la plus parfaite, croyons-nous, qui soit sortie de l'atelier si fécond des Laudin (1).

Nous avons à justifier maintenant de leur attribution à Nicolas I Laudin, et par suite, à examiner les diverses autres attributions qui en avaient été faites jusqu'ici.

Ces émaux sont simplement marqués du sigle NL (liés). Mais disons d'abord que tout près d'eux, dans les mêmes vitrines, se trouvaient diverses plaques, de moindre valeur assurément, mais non sans intérêt, offrant une analogie parfaite comme exécution et méthode avec les canons d'autel (n<sup>os</sup> 105, 108, 109, 110 pour n'en citer que quelques uns), et au revers desquelles se lisait tout au long la signature : N LAUDIN EMAILLIEUR PRES LES IESUISTES A LIMOGES. Tous les contre-émaux de ces plaques sont, comme ceux des *Canons d'autel de la Cathédrale en lavages bleuâtres foncés*.

Le n<sup>o</sup> 105, *Saint Bernard*, par exemple, est une délicieuse plaque, dont l'aspect rappelle de suite celui des cinq sujets que nous venons d'étudier (2). Le costume blanc du saint est fort habilement traité en grisaille, de ce ton laiteux et brillant que nous avons observé déjà sur les linges du Christ en croix, d'Abel, etc. ; les chairs sont lumineuses et de cette finesse charmante que nous avons admirée dans toutes les figures des *Canons d'autel*, surtout dans les corps d'Abel et de Caïn ; les traits y sont exactement repeints de cette même façon délicate. C'est enfin, tout autour du saint, ce même paysage un peu gris, mais d'une gamme fine et harmonieuse, qui environnait le sacrifice d'Abraham, la scène de Caïn et Abel, etc. Bref, les procédés, le soin et l'habileté de l'exécution, l'aspect distingué et éclatant sont les mêmes.

Au n<sup>o</sup> 109, *Le baptême de Notre-Seigneur*, nous trouvons toujours la même finesse de touche et de coloris et, notamment dans la draperie du Christ, ce rose-tendre translucide caractéristique que nous avons signalé sur les canons d'autel.

Le n<sup>o</sup> 110, *Le Christ et la Madeleine assise aux pieds de la croix*,

(1) Le savant abbé Texier a émis sur ces émaux une appréciation plus enthousiaste que judicieuse et que, malgré notre admiration pour l'art charmant, mais en somme de faible portée de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, nous ne partageons pas, bien entendu. « Ces petits tableaux... sont aussi remarquables par la composition que par la couleur et le dessin. Sous ces trois rapports, le xvi<sup>e</sup> siècle n'a produit rien de supérieur à son *Adoration des Mages* (!) » *Essai sur les Emaillieurs et les Argentiers de Limoges*, p. 233. — *Poitiers*, 1843, in-8<sup>o</sup>.

(2) Le n<sup>o</sup> 105 est reproduit dans *l'Art rétrospectif*, pl. LXXVII.

nous montre, toujours avec la même délicatesse d'exécution, la robe de la Madeleine exécutée en rose ombré de rouge opaque, de ce même ton fin, malgré la nature de la couleur, que nous avons observé sur le manteau d'Abraham (1).

Le bœufier n° 119, *Baptême de Jésus-Christ*, de la collection Taillefer, mériterait, si nous n'étions obligé de nous borner, une description spéciale. Nous renvoyons pour cela au Catalogue. Il suffira de dire que cette pièce se rapprochait par le fini et la perfection des émaux de la Cathédrale ; on y remarquait notamment, comme sur ces derniers, la draperie du Christ en rose frais translucide, le bleu riche et profond du manteau de Saint Jean, la finesse des tons du paysage, les chairs et le modelé très étudiés, traités brillamment et ressuivis partout au pinceau.

Ces termes de comparaison que nous aurions pu multiplier sont bien suffisants et d'une précision qui ne permet pas d'hésitation quand on prend la peine d'examiner les pièces côte à côte par le détail, seule méthode, du reste, qui permette une étude sérieuse et profitable. Or, tous les différents sujets dont nous venons de parler sont signés tout au long, sur des contre-émaux analogues à ceux des *Canons d'autel* : N LAUDIN EMAILLIEUR PRES LES JESUITES A LIMOGES. Donc les *Canons d'autel* marqués N L (liés) sont du même artiste.

Quels sont maintenant, parmi les Laudin, les émailleurs ayant eu ce domicile ? Il n'en existe que deux : Nicolas II, dont nous aurons à étudier tout-à-l'heure les travaux datés de 1711 et de 1731 et Nicolas I auquel est consacré ce paragraphe, et qui a vécu de 1628 à 1698. L'examen des travaux de Nicolas II nous prouvera de prime abord, comme nous l'avons dit plus haut, que cet ouvrier était incapable de produire une œuvre d'art comme celle qui est possédée par la cathédrale de Limoges et où la méthode, l'exécution et l'aspect ressentent le plein xvii<sup>e</sup> siècle.

Les *Canons d'autel de la Cathédrale de Limoges* sont donc l'œuvre de Nicolas I Laudin.

On a objecté (2) que l'émailleur qui signe N. LAUDIN PRES LES JESUITES, devait être confondu avec celui qui signe N. LAUDIN, FAUBOURG BOUCHERIE, ces deux quartiers n'en faisant qu'un, et que, comme ce dernier est Noël II, c'est à lui que revenaient les

(1) On le rencontre encore au n° 114, *l'Assomption*, également signé tout au long avec l'adresse et sur bien d'autres sujets. Le lecteur se rendra compte, sur notre *Catalogue* même, de bien des points d'analogie qu'il nous est impossible de signaler ici.

(2) L'abbé TEXIER, *Dictionnaire d'orfèvrerie*, col. 1109.

émaux dont nous nous occupons. — Nous répondrons à ceci que les archéologues distingués qui ont émis cette opinion ont eu le tort de se placer, pour juger une œuvre d'art, en dehors des considérations artistiques, et que même sur le terrain topographique ils commettent incontestablement une erreur.

D'abord, une simple remarque : le N. Laudin qui donne son adresse au faubourg Boucherie fait presque toujours suivre son nom du qualificatif « l'ainé », tandis que jamais on ne le rencontre sur la signature de N. Laudin « pres les Jésuites ». Il y a donc là déjà une première présomption pour que ces deux signatures soient celles de deux émailleurs différents. — Autre observation : bien que les contre-émaux de N. Laudin « l'ainé » ne soient pas absolument fixes, ils sont généralement presque noirs, et ceux de N. Laudin « pres les Jésuites » bleuâtres. — Enfin à l'article de Noël II Laudin nous établirons la manière propre de cet artiste d'après ses émaux (ceux marqués : N. LAUDIN LAISNE FAUBOURG BOUCHERIE), et nous verrons qu'il est impossible de les confondre avec ceux qui portent la signature : N. LAUDIN PRES LES JÉSUITES. Les auteurs de ces divers émaux sont donc bien distincts. Les quartiers qu'ils habitaient ne l'étaient pas moins.

Le faubourg Boucherie appartenait à l'Entre-deux-Villes; il était séparé de la ville proprement dite, par les remparts et les fossés (1). Il est par conséquent inadmissible que l'indication « *pres les Jésuites* » s'applique à ce faubourg. Les Jésuites occupaient, en effet, les bâtiments actuels du collège, situés à l'intérieur de la ville et non en face du faubourg Boucherie; entre le mur qui longeait le collège et le haut du faubourg Boucherie, se trouvaient les dépendances du couvent des Cordeliers et les tanneries de Palvézy.

Noël II et Nicolas II Laudin mis hors de cause, reste Noël I à qui le savant abbé Texier attribue nos canons d'autel (2). Mais cette attribution est chez lui purement gratuite, car il n'en donne aucun motif et ne fournit aucune raison à l'appui.

L'époque à laquelle a vécu cet artiste (1586-1681), qui est bien qua-

(1) Ce n'est que beaucoup plus tard que les murailles des remparts ont disparu.

(2) *Essai sur les argentiers et émailleurs de Limoges*, p. 233. Dans son *Dictionnaire d'orfèvrerie*, il les avait attribués à Noël II. Mais il n'était pas parvenu à classer les différents Laudin et nous pouvons nous rendre compte aujourd'hui par ses travaux de la véritable confusion qu'il établissait entre tous ces artistes.

lifié émailleur dans les actes, concorderait avec la date à laquelle on peut faire remonter l'exécution de nos émaux (seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle), mais les mêmes documents nous apprennent qu'il habitait le faubourg Manigne. Il ne peut donc être question de lui à propos des canons d'autel qui sont absolument analogues aux émaux signés N. LAUDIN PRÈS LES JÉSUITES que nous venons de citer. En outre, on ne connaît jusqu'ici aucun émail sorti de son atelier. « Noël I Laudin, nous dit M. Darcel (1), le premier et le père de toute cette lignée d'émailleurs, ne nous semble point avoir signé ses travaux. En effet, il demeure au faubourg Manigne, et celui qui signe *N. Laudin l'ainé*, habite le « faubourg Boucherie » ; l'autre, qui signe *N. Laudin*, habite « près les Jésuites ». Ainsi, nous ne pouvons faire aucune attribution à ce Noël I Laudin, si ce n'est celle des deux plaques n<sup>os</sup> D. 602 et 603, qui représentent des femmes en costume du temps de Louis XIII, que n'auraient pu peindre ses deux fils, nés, l'un en 1627, l'autre en 1628, et incapables de rien faire avant l'année 1645 environ. » Nous ne saisissons point la valeur de cet argument, et nous ne voyons point comment un artiste qui aurait travaillé en 1645, ou même plus tard, n'aurait pas pu peindre des personnages en costumes du temps de Louis XIII dont le règne venait à peine d'expirer. D'ailleurs les n<sup>os</sup> 602 et 603 du Louvre, d'un aspect assez inusité, qu'ils soient ou non l'œuvre de Noël I Laudin, n'ont rien de la délicatesse et de la inignardise des émaux de la cathédrale. Leurs revers offrent, l'un un paysage, l'autre un contre-émail en fondant.

Les travaux de Noël I Laudin, qui peuvent être extrêmement rares, sont en somme inconnus, car on ne possède, à notre connaissance, aucune pièce dont les indications permettent d'y voir un spécimen du talent de cet émailleur. Aucun motif ne permet donc de lui attribuer les canons d'autel de la cathédrale qui reviennent logiquement à Nicolas I.

Enfin, l'auteur érudit du plus récent travail publié sur ces superbes émaux les fait sortir de l'atelier d'un Noël III Laudin qui les aurait exécutés vers 1749 (2).

La décrépitude lamentable dans laquelle était tombé dès le commencement et surtout au milieu du xviii<sup>e</sup> siècle l'art de l'émaillerie à Limoges, ainsi que la transformation radicale des

(1) *Notice des émaux du Louvre*, édition de 1883, p. 330.

(2) M. le chanoine ARBELLOT, *Cathédrale de Limoges, Canons d'autel en émail. Bulletin de la Société archéologique du Limousin*, t. XXVI, pp. 151-154, année 1878.

procédés qui s'y était alors opérée (substitution de la peinture en *couleurs* vitrifiables, opaques sur fond blanc, aux *émaux* translucides sur modelé préalable), ne permettraient pas un instant d'établir vraisemblablement une pareille supposition pour la moindre des œuvres de Nicolas I Laudin ou de ses contemporains; lorsqu'il s'agit de pièces hors ligne comme les *Canons d'autel de la Cathédrale*, la simple inspection suffit à plus forte raison pour faire reculer de cent ans toute attribution. — D'ailleurs on peut, croyons-nous, considérer comme certain que le Noël III de 1749, auquel le savant président de la Société archéologique du Limousin rapporte ces émaux, n'a jamais existé.

En effet, c'est d'après l'abbé Texier que M. le chanoine Arbellot cite Noël III. Or, l'abbé Texier a été le premier et le seul auteur à parler de ce Noël III dont il dit n'avoir connaissance que par un émail daté de 1749 et portant sa signature (1). Mais quel était le sujet de cet émail et son possesseur? Aucune indication à cet égard. En admettant que cet émail, qui n'a jamais été signalé depuis, existât bien et qu'il n'y ait pas eu d'erreur à son sujet, il ne devait très certainement porter, pour signature, que *N. Laudin* et non le prénom écrit en entier, ce dont on ne connaît pas un seul cas sur des milliers d'ouvrages, et N pouvait y signifier aussi bien Nicolas que Noël.

M. le chanoine Arbellot ajoute, en citant M. Auguste Du Boys : « Noël Laudin III, qui a signé l'acte mortuaire du précédent. — Noël II, † 28 octobre 1727 — ... » Reportons-nous à la source (2), nous trouverons au bas de l'acte de décès de Noël II la signature *N. Laudin*, mais nullement Noël.

Enfin la peinture sur vélin représentant une descente de croix et datée de 1747, dont parle M. le chanoine Arbellot, est toujours signée simplement *N. Laudin* et n'apporte aucun argument en faveur d'un Noël III simplement supposé par l'abbé Texier.

Après avoir cité, comme nous venons de le montrer, MM. l'abbé Texier et Auguste Du Boys, M. le chanoine Arbellot s'exprime ainsi : « Ce Noël Laudin III, au dire de M. Maurice Ardant, était l'aïeul et avait été le parrain de M<sup>me</sup> Blondéau née Laudin, morte à Limoges, en 1852, à l'âge de plus de quatre-vingt-dix ans. Il vivait encore en 1760 (3). » Ici encore nous trouvons à l'endroit indiqué de l'ouvrage de M. Ardant qu'il n'est nullement

(1) *Dictionnaire d'orfèvrerie*, col. 1109.

(2) Aug. Du Boys, *Bulletin de la Société archéologique du Limousin*, t. V, p. 118.

(3) *Émailleurs et Émaillerie de Limoges*, pp. 153, 155.

question d'un Noël Laudin, mais bien d'un *Nicolas Laudin* (en toutes lettres) qui serait mort en 1749 et par rapport auquel aucune date de 1760 n'est mentionnée.

Compulsons enfin le travail le plus récent et le plus complet comme documents sur nos émailleurs, l'*Inventaire sommaire des Archives communales de Limoges, antérieures à 1790*, par M. A. Thomas, le savant archiviste (1). Nous n'y trouverons, au milieu des multiples citations d'actes relatifs aux divers Laudin, aucune trace d'un Noël III. Aussi M. Thomas ne le fait-il pas figurer dans sa généalogie. M. E. Molinier l'exclut également de la sienne; et nous verrons à l'article de Nicolas II que c'est à ce dernier qu'il faut attribuer la seule pièce du Louvre inscrite sous le nom de Noël III par M. Darcel, qui déclare lui-même n'adopter ce nom que sous la garantie de l'abbé Texier (2).

Donc Noël III a été inventé de toutes pièces par l'abbé Texier; aucune peinture ne peut lui être raisonnablement attribuée, aucun document écrit ne constate son existence. Au contraire, des actes multiples lui donnant le titre d'« émailleur » établissent celle de Nicolas II, et toutes les dates citées plus haut sur des émaux, peintures ou documents, se rapportent à lui sans difficulté.

Nous ne saurions clore notre article relatif à Nicolas I sans citer les n<sup>os</sup> 111 et 112, de notre Exposition, médaillons d'*Octave César* et de *Jules César*, appartenant à M. L. Sazerat, qui sont d'une délicatesse, d'un charme et d'un éclat admirables, infiniment supérieurs à toutes les séries analogues d'Empereurs romains que nous connaissons.

Il convient maintenant de résumer succinctement les divers caractères des travaux de Nicolas I Laudin. Sa manière peut se définir ainsi : ses émaux sont exécutés d'après d'assez bons modèles; dessin correct; coloris un peu froid, mais soutenu, translucide et très fin; rose tendre spécial; emploi sobre de tons opaques; facture habile et très soignée, parfois un peu sèche dans les détails; aspect général distingué et brillant; préparation blanche sous toutes les colorations exécutée par la bonne méthode, avec quelques enlevages à l'aiguille dans les paysages seulement; blancs très glacés à peine retouchés de quelques rehauts de noir sobres; carnations naturelles extrêmement légères de ton,

(1) Limoges, Chatras, 1882, in-4°.

(2) *Notice des émaux du Louvre*, édition de 1883, p. 333.

d'un effet éclatant, très étudiées sans fatigue, lignes du dessin dans les nus ressuyées en brun foncé au pinceau avec délicatesse; abandon du paillon (les Canons d'autel font exception à cet égard); emploi convenable des rehauts d'or; usage assez fréquent de la rocaille, traitée spirituellement et d'une façon déliée (n° 108); exécute de préférence des émaux en couleur (sur les 24 n° de l'Exposition, pas un en grisaille); contre-émail type, lavages bleuâtres foncés; signature en or NL (liés) ou N. LAUDIN EMAILLIEUR PRES LES JESUITES A LIMOGES.

Nous terminerons enfin cet article, comme les suivants, par une courte explication de l'étude comparative des contre-émaux à laquelle nous nous sommes livré. D'après le tableau annexé à ce travail, on verra que les vitrines consacrées à Nicolas I Laudin contenaient vingt-neuf émaux (1), dont trois (les n° 106, 113, 118) ne peuvent entrer en compte ici, puisque leurs revers étaient cachés par les cadres, ce qui porte à vingt-six le nombre des contre-émaux que nous avons pu examiner. Sur ce chiffre, vingt-trois présentaient un revers à peu près identique, en lavages *gris-bleuâtre foncé*, où la couleur était tantôt un peu plus ou un peu moins rompue, tantôt un peu plus ou un peu moins sombre, mais en somme d'un ton fixe. Sur les trois contre-émaux non apparents, deux doivent être présumés conformes au type, car leurs plaques, n° 106 et 118, servaient de pendants aux n° 107 et 117. Les revers des trois numéros restant (108, 114, 121) eux-mêmes s'éloignent peu de celui des autres émaux; ils sont seulement « presque noirs » ou « un peu marbrés de violacé ».

On peut donc conclure de cette étude que Nicolas I a généralement adopté un ton gris-bleuâtre foncé pour émailler le revers de ses plaques. Cette indication ne devra pas être perdue de vue dans l'examen des pièces non signées de l'atelier des Laudin; mais il serait aussi déraisonnable de vouloir l'ériger en criterium que de prétendre n'en point tenir compte. Nous allons voir, en effet, par la suite de ce travail, que plusieurs autres émailleurs ont employé souvent, si non régulièrement, des contre-émaux analogues (2).

(1) *Les Canons d'autel de la Cathédrale* sont composés de cinq plaques de sujets et cinq plaques de prières. Si on ne compte cet ensemble que pour un numéro, on trouve un total de vingt pièces, dont douze signées avec l'adresse tout au long, et les autres avec le nom ou le monogramme.

(2) En effet, du moment où les revers étaient émaillés de lavages, il n'était guère possible que les différents contre-émaux exécutés ainsi



## NICOLAS II LAUDIN

Baptisé le 17 octobre 1689, vit en 1739, 1749 ? demeurait

« pres les iesuites ».

Bien que l'ordre chronologique eût dû reporter plus loin notre étude sur Nicolas II, l'identité du nom et du domicile de cet émailleur avec ceux de l'artiste dont nous venons de nous occuper, parfois même une certaine analogie dans leurs travaux, nous ont engagé à examiner ici son œuvre.

Disons d'abord que si le caractère en est généralement bien tranché, le connaisseur le plus exercé peut se trouver quelquefois dans un certain embarras entre des émaux dus, d'une part, à la fabrication commerciale ou à la vieillesse de Nicolas I, d'autre part, à la jeunesse de Nicolas II (n° 277). C'est que, pendant sa longue carrière, Nicolas I, aidé aussi dans son atelier par des mains étrangères, n'a pu forcément imprimer à tous ses travaux une même valeur artistique ; et d'un autre côté, Nicolas II se révèle à nous en 1711 (n° 277) et en 1731 (n° 285) comme ayant eu deux manières fort différentes.

Si dans la seconde il ne s'adonne plus qu'à une pauvre peinture sur émail blanc, dans la première il rappelle bien le genre de son aïeul Nicolas I, dont il occupait le domicile et l'atelier. C'est cette considération qui peut nous expliquer l'analogie du *Saint Eloi* n° 277, avec certains émaux de Nicolas I ; toutefois, si cette ressemblance frappe au premier abord, nous verrons qu'une étude attentive fait percer bien des faiblesses de nature à éclairer sur la véritable attribution qu'il convient de faire de semblables ouvrages.

Nicolas II a suivi le courant, et si ses premiers travaux ont un faux air de ceux de son aïeul, les derniers en sont aussi distants que la peinture sur porcelaine peut l'être d'un véritable émail.

M. E. Moliuier, dans son *Dictionnaire des émailleurs* (1), s'ex-

n'eussent souvent de l'analogie entr'eux ; les résidus des émaux recueillis et mélangés donnaient toujours à peu près les mêmes tons neutres. Cependant, ils pouvaient être modifiés par l'addition d'un ton franc, ou par la nature plus ou moins opaque ou translucide des couleurs employées par l'artiste. Celui dont le revers est le plus caractéristique est Jacques I Laudin.

(1) P. 44. — Paris, 1885.

prime ainsi : « Nous attribuons à Nicolas III la signature suivante que M. Darcel a attribuée à Noël III, qui ne figure pas en réalité dans la généalogie des Laudin : *N. Laudin*, 1730. Observons toutefois qu'elle pourrait aussi bien être la signature de Nicolas II, auquel on n'a jusqu'ici attribué aucun émail. » C'est en effet, à Nicolas II qu'il faut attribuer la signature ci-dessus, et non à Nicolas III, ni au prétendu Noël III.

Par notre tableau généalogique, on voit qu'il naît un enfant de Nicolas II en novembre 1738; on est certain aussi de son existence en 1739 et, selon toute probabilité, il a vécu encore assez longtemps après. Toutes les dates signalées sur divers émaux, vers cette époque, peuvent donc parfaitement s'appliquer à Nicolas II Laudin. Voyons maintenant si ce n'est pas à lui seul qu'elles doivent s'appliquer.

Nicolas II, baptisé le 17 octobre 1689, épouse en premières noces Marguerite Dutheil. La date de cette union nous est inconnue, mais le 28 décembre 1749 (1) est enterrée « Marie, fille de Nicolas Laudin, m<sup>e</sup> esmailleur, et de feue Magdeleine Dutreil, âgée d'environ trois ans ». Malgré l'inexactitude du prénom et la différence d'orthographe du nom, il ne peut s'élever aucun doute sur l'identité de Marguerite Dutheil et de Madeleine Dutreil, et cet acte nous apprend que la première femme de Nicolas I est morte entre décembre 1716 et le 28 décembre 1719. — En admettant que ce décès ait eu lieu au lendemain de la naissance de Marie, et que Nicolas I se soit remarié immédiatement, c'est-à-dire en 1717, son fils Nicolas III (2) n'a guère pu naître avant 1746; or nous avons l'acte de décès de ce dernier à la date du 28 mai 1737; il serait donc mort à peine âgé de dix-neuf ans, c'est-à-dire à un âge où il devait être encore en apprentissage, mais n'avait probablement pas signé ses travaux de peinture, si tant est qu'il se soit adonné à l'émaillerie. Nous ferons remarquer à ce sujet que son acte mortuaire ne lui donne pas le titre d'émailleur, tandis que tous ceux dont nous connaissons les travaux sont désignés avec cette qualification dans les documents de cette nature. Quoi qu'il en soit, comme il ne pouvait avoir au plus que douze ans en 1730, il est évident que la signature qui a été mentionnée

(1) Tous les renseignements que nous donnons ici sont puisés aux Archives mêmes ou dans l'*Inventaire sommaire des Archives communales de Limoges antérieures à 1790*, dressé par M. A. Thomas, archiviste municipal. — Limoges, Chatras, 1882, in-4°.

(2) Il est bien enfant du second lit seulement, puisque son acte de décès le dit fils de Marie Masleau. — THOMAS. *Ino. Som...* GG., 95.

plus haut n'est pas la sienne, et que notre émail de l'Exposition daté de 1731 n'est pas non plus de sa main.

Mais il nous est facile de prouver, d'une façon à peu près certaine, que non seulement Nicolas III Laudin, lorsqu'il est mort en 1737, n'était point un émailleur fait, mais qu'il était en bas âge.

Nous n'avons pu malheureusement découvrir la date du second mariage de Nicolas II Laudin avec Marie Masleau. Mais tout nous porte à croire qu'il s'est écoulé un certain intervalle entre la mort de Marguerite Dutheil et cet événement. Et si la vraisemblance, d'une part, nous oblige à faire cette supposition, d'autre part elle est corroborée presque avec certitude par le fait du groupement des dates de naissance des enfants de ce second lit. L'un, Marie-Françoise, est baptisé le 8 décembre 1735 ; un autre, Françoise, le 30 janvier 1737, soit environ quatorze mois après ; un autre encore, Marguerite, le 13 novembre 1738. — Il n'est pas rationnel de penser que le mariage ait pu avoir lieu en 1717 et que ces trois enfants ne soient survenus coup sur coup qu'après dix-huit ans d'union. Le mariage a dû précéder de peu la naissance de Marie-Françoise. — Quant à Nicolas III, comme il est mort le 28 mai 1737, quatre mois après la naissance de Françoise, on doit en conclure qu'il était né le premier, peut-être vers 1734.

On peut donc considérer à peu près comme certain que Nicolas III est mort tout à fait en bas âge ; et dans tous les cas, il doit être sûrement rayé de la liste des émailleurs.

Noël III en ayant été aussi positivement écarté, nous arrivons à cette conclusion importante pour la simplification et la sûreté des attributions, que *tous les émaux signés « N. Laudin pres les jesuites », depuis le commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle* (Nicolas I étant mort en 1698), *ou simplement « N. Laudin » depuis le 28 octobre 1727* (date de la mort de Noël II), *sont l'œuvre de NICOLAS II LAUDIN.*

Aussi les hésitations que nous avons nous-même témoignées dans la rédaction du Catalogue, pour l'attribution de certains numéros de l'Exposition à Nicolas II, Nicolas III, ou Noël III, disparaissent-elles, et pourrons-nous grouper en toute assurance ces divers travaux autour du nom de Nicolas II Laudin.

La plaque ovale, n° 277, en émaux de couleur sur fond noir, avec bordure rocaille (h. 0<sup>m</sup>,205 ; l. 0<sup>m</sup>,173), représentant *Saint Eloi*, est intéressante à étudier, car elle caractérise indubitablement (elle est datée de 1714) la première manière de Nicolas II ; elle appartient à M. Astaix, qui en fit l'acquisition, en 1864, à la vente Périer, à Limoges.

Le saint, à nimbe d'or radié et en costume épiscopal, est vu

debout, tenant de la main gauche sa crosse, et de la droite son marteau d'orfèvre ; le terrain est gazonné, de plusieurs teintes, avec verdure au fond et ciel uni formé par le fond noir. — Contre-émail, lavages foncés, gris-bleuâtre marbré de violacé un peu plus clair ; signature en or : *N Laudin emailleur* (un point sur le second e) *pres les iesuites a Limoges, 1711* (1).

La méthode d'exécution est encore relativement bonne. Ainsi, tout le sujet a été préalablement préparé en blanc sous les colorations ; dans les nus le modelé a été aussi exécuté en relief de blanc avant de recevoir les tons de chair. Mais si l'on étudie de près le sujet, quelle distance entre cet émail, exceptionnellement bon cependant pour l'époque, et les travaux de Nicolas I que nous venons de décrire ! Si le premier aspect pouvait surprendre un instant, l'examen attentif fait bientôt disparaître toute hésitation et l'on trouve le caractère de l'émail en parfait accord avec les indications précises qu'offre le revers.

Parmi les colorations, la verdure du fond a seule conservé un peu de richesse ; le bleu de la soutane et de la doublure du manteau est bien translucide et doux de ton, mais terne et sans profondeur (voir au contraire les bleus des *Canons d'autel de la Cathédrale*) ; dans le ton du manteau, l'émailleur cherche à imiter les roses frais et tendres que nous avons spécialement remarqués sur les travaux de Nicolas I, mais la couleur en est à peu près opaque et sans éclat ; enfin les carnations, si lumineuses et si délicates sur les œuvres de l'aïeul de notre émailleur, sont ici d'un ton brique, sans naturel et beaucoup plus accentué, avec traits repeints en brun foncé d'une façon analogue mais beaucoup plus dure. Quant au blanc, qui manque de brillant, il est employé avec lourdeur et sans effet ; dans le surplis, par exemple, tous les plis ont été refaits en couleur au pinceau d'un ton brun sale et la bordure de dentelle y est dessinée uniquement en noir rapporté ; qu'on compare ce travail à celui du superbe vêtement en grisaille du *Saint Bernard* (n° 105), si fin et si glacé, tout obtenu par transparence, et l'on verra que même sans la date inscrite sous l'émail, il ne serait pas possible d'attribuer cette plaque à l'auteur des *Canons d'autel de la Cathédrale*.

Au point de vue spécialement artistique, la distance entre les deux émailleurs n'est pas moindre. Le dessin du *Saint Eloi* est

(1) Nous avons vu que Noël II habitait le faubourg Boucherie ; cette signature n'est donc pas la sienne, et nous verrons sa manière propre à son article.

mou et incorrect (surtout dans les mains), l'aspect du coloris assez harmonieux, mais aux dépens de toute richesse.

La facture est encore soignée, mais sèche et bien moins habile que chez Nicolas I. Le paysage, qui était chez l'auteur précédent exécuté en tons translucides et si fins, est ici d'un coloris faux et semi-opaque, avec détails du premier plan repeints en noir et nulle trace d'enlèves à la pointe.

Ce que Nicolas II paraît avoir le mieux conservé de l'atelier de son aïeul, c'est le goût de la rocaïlle. Elle est extrêmement déliée, légère et enroulée en jolis rinceaux (1). Somme toute, cet émail n'est point d'un aspect désagréable et doit être considéré comme une des productions du XVIII<sup>e</sup> siècle s'éloignant le moins de celles de la bonne époque par la méthode et comme effet.

Si l'étude du style et des procédés nous permet d'établir, sinon toujours avec certitude, du moins avec vraisemblance, une distinction entre les œuvres de Nicolas I et de Nicolas II Laudin, l'examen des contre-émaux de ce dernier ne nous fournit point un résultat aussi satisfaisant. Leur revers est, à très peu de chose près, le même que celui des émaux de Nicolas I ; à cet égard, on peut confondre les travaux de ces deux émailleurs (2).

La date de 1711 inscrite sur l'émail de M. Astaix, nous oblige à y voir la première manière de Nicolas II qui, alors âgé de vingt-deux ans, suivait encore de loin les traditions du XVII<sup>e</sup> siècle. Il ne tardera pas à les abandonner complètement comme nous le verrons à propos du n<sup>o</sup> 285.

Le n<sup>o</sup> 282, *Saint Louis, roi*, appartenant, comme l'émail que nous venons d'étudier, à la collection de M. Astaix, offre un revers

(1) Au n<sup>o</sup> 49, *Ecce Homo*, de notre *Catalogue des émaux peints du Musée de Guéret*, de Nicolas II Laudin, on trouvera cette même rocaïlle, encore plus fine ; elle y est même un peu maigre.

(2) Faut-il accorder quelque attention à l'orthographe du mot *iesuites*, écrit d'habitude plus correctement par Nicolas II que sur les émaux de Nicolas I (où on lit *iesuistes*) ? Nous le pensons. (Au moment de la rédaction du Catalogue, nous n'avions pas encore été frappé de ces différences d'orthographe. Aussi, dans la correction très rapide des épreuves d'imprimerie, avons-nous quelquefois laissé ajouter un *s* au mot « iesuites » et lit-on à propos de quelques numéros « iesuistes », alors que l'émail porte bien « iesuites »). — Nous avons aussi trouvé plusieurs émaux de Nicolas II où le mot *emailleur* est écrit avec l'orthographe moderne, mais où le second *e* est surmonté d'un point, comme par souvenir de l'ancienne orthographe (*emailleur*). (Voir le *Catalogue des Emaux peints du Musée de Guéret*, n<sup>o</sup> 49, *Ecce Homo*).

identique à celui du n° 277 et aussi la même signature. Au point de vue artistique, il lui est préférable, d'un meilleur dessin, d'un coloris assez riche et corsé, d'une facture assez bonne. La rocaille est à peu près la même que celle du *Saint Eloi*. Ce qui nous a engagé particulièrement à attribuer cet émail à Nicolas II, c'est l'aspect des carnations et la façon dont elles sont traitées. Au lieu d'avoir la finesse et l'éclat de celles de Nicolas I, elles se rapprochent beaucoup plus des chairs corsées et mates du *Saint Eloi*, avec un ton brique un peu plus doux et violacé (1). Si, comme nous le supposons, cet émail est l'œuvre de Nicolas II, il faut en faire remonter l'exécution, comme pour le précédent, à la jeunesse de l'émailleur ; ce serait une des meilleures productions de sa première manière.

La seconde manière de Nicolas II est caractérisée, avons-nous dit déjà, par le *Saint Jean-Baptiste*, n° 285, de M<sup>me</sup> Breton, qui porte la signature et la date N LAUDIN A LIMOGES, 1731., et qui ne peut être que l'œuvre de Nicolas II (dernier émailleur de la famille survivant à cette époque), quelque distance qu'il y ait entre l'aspect et les procédés du n° 285 et ceux des n°s 277 et 282.

Inutile de décrire en détail cette plaque où Saint Jean est vu en avant d'un grand fond de paysage. Le sujet est entièrement peint en couleurs vitrifiables sur fond blanc, d'après la méthode de la peinture sur porcelaine ou faïence. Il n'y a plus rien ici de l'émail proprement dit, pas de reliefs, de tons translucides, de rehauts d'or, mais seulement des couleurs plates, ternes. Un aspect cireux remplace les glaçures éclatantes des œuvres passées où vibraient le paillon et les colorations profondes et moelleuses. L'exécution est soignée mais privée de tout charme, le dessin banal. L'ouvrier pourra descendre plus bas chez les derniers Nouailher, mais ici il ne peut déjà plus être question de l'artiste. — Le contre-émail est à peu près le même que celui du *Saint Eloi*.

L'émail du Louvre n° D. 685, représentant *Le Martyre de Sainte Agnès*, signé et daté N. LAUDIN 1730, est attribué comme nous l'avons dit déjà, par erreur à un Noël III Laudin qui n'a pas existé. Il est l'œuvre de Nicolas II Laudin, comme notre n° 285, auquel il est analogue pour l'aspect, l'exécution et le ton du revers.

(1) Avant la lecture de l'indication « *pres les iesuistes* » (aurait-il suivi dans ses débuts seulement l'ancienne orthographe « *iesuistes* » ?) qui suit la signature, ces carnations violacées et le premier aspect nous avaient fait songer d'abord à Noël II Laudin (mais ce dernier habitait le faubourg Boucherie).

Les n° 286, *Sainte Madeleine*, pendant du 285, et 287 *Sainte Catherine*, sont encore l'œuvre de Nicolas II Laudin et exécutés d'une façon analogue au *Saint Jean-Baptiste*. Le n° 287 n'est pas signé. Nous ne croyons pas inutile de rappeler ici ce que nous disions à son sujet au Catalogue et les raisons qui nous ont déterminé à l'attribuer à Nicolas II : « Le décor de l'encadrement à fleurs et rinceaux en couleurs sur blanc, rappelle exactement les mêmes motifs des n° 205, 206 et 215 et les fleurs du *Déjeuner*, n° 198 à 203, pièces exécutées par Noël II Laudin. Mais, d'autre part, le sujet, quoique d'une exécution aussi soignée que ceux de Noël II (n° 204 et 215 par exemple) (1), et fait d'après les mêmes procédés de peinture en couleur sur blanc, dénote un talent bien inférieur à celui de l'auteur des plaques que nous venons de citer. Ici l'aspect est plus terne, plus plat et plus banal, le dessin plus lourd, l'exécution plus molle. Les plis des vêtements, d'une manière un peu tourmentée, mais charmante et très étudiée chez Noël II, sont ici faux et monotones. Enfin, il est à remarquer que les vêtements bleus sont chez Noël II d'un joli ton et avec rebauts de blanc en saillie dans les lumières, leur donnant un éclat et un relief qui font croire, de prime abord, à l'emploi de l'émail translucide (n° 204). Ici le bleu est, au contraire, sec et plat. — L'effet de cette peinture se rapproche beaucoup plus de celui des n° 285 et 286, *Saint Jean-Baptiste* et *Sainte Madeleine*, signés et datés : N. LAUDIN A LIMOGES, 1731 (Nicolas II). On y retrouve absolument la même manière et le même aspect et c'est à leur auteur qu'il faut très probablement l'attribuer. » — Le contre-émail est en lavages gris-bleuâtre sombre, identique à celui du n° 277, *Saint Eloi*, pièce incontestablement due à Nicolas II Laudin.

Il résulte de l'examen des différentes pièces que nous venons d'étudier, que Nicolas II Laudin a eu au début et à la fin de sa carrière deux manières très distinctes.

*Première manière* (celle de 1711). — Il se rapproche un peu de Nicolas I ; préparation blanche modelée en relief sous les colorations et dans les nus sans le secours de l'aiguille ; colorations généralement translucides, mais moins riches et moins fines, parfois semi-opaques et un peu fausses ; blanc lourd et sans transparence, partout retouché en brun par-dessus ; carnations brique, corsées, mates et sans éclat, aux traits durement redessinés au pinceau ; dessin mou et peu correct, surtout dans les mains ;

(1) Nous aurons à étudier tout à l'heure les numéros ici mentionnés, dans le paragraphe consacré à Noël II.

facture assez soignée, mais sèche et moins habile que chez Nicolas I. Rocaille extrêmement déliée, et parfois maigre, en rinceaux bien enroulés et rehaussés d'or. Signature en or au revers, N. LAUDIN, EMAILLEUR PRES LES JESUITES A LIMOGES (1).

*Deuxième manière* (1731). — Sujet peint en couleurs vitrifiables opaques sur plaque entièrement émaillée de blanc ; aspect plat, cireux et terne ; dessin lourd et faible ; facture toujours soignée, mais molle ; rocaille saillante remplacée par des fleurs peintes polychromes. Signature en or, au revers, N. LAUDIN A LIMOGES.

*Contre-émaux*. — Douze revers, dont un non apparent, variant légèrement entre eux d'intensité de ton, mais pouvant se ramener au type du n° 277, *lavage gris bleuâtre très foncé, parfois avec marbrures légèrement violacées*, se confondant à peu près avec les revers de Nicolas I.

On remarquera que Nicolas II n'a exécuté aucun sujet en grisaille. Du reste, au XVIII<sup>e</sup> siècle, les traditions de l'émaillerie étant abandonnées, on a forcément délaissé la grisaille, travail difficile qui repose uniquement sur le principe du modelé en relief et par semi-transparence du blanc sur le fond sombre sous-jacent. Au XVII<sup>e</sup> siècle même, la grisaille était déjà devenue fort rare ; et en somme, ce n'est qu'à la grande époque que ce genre d'émail a été pratiqué d'une façon suivie et avec éclat.

#### NOËL II LAUDIN DIT L'AÎNÉ.

Né vers 1657, † le 28 octobre 1727 ; atelier au faubourg Boucherie.

On ne connaît pas l'acte de baptême de Noël II Laudin, mais il est néanmoins certain qu'il était fils de Nicolas I, puisque l'acte de baptême de son fils Nicolas II, dont nous venons de nous occuper, est ainsi rédigé, en date du 17 octobre 1689 : « Baptisé Nicolas, fils du s<sup>r</sup> Noël Laudin, m<sup>e</sup> emailleur du faubourg Manigne, et de d<sup>lle</sup> Valérie Riboulié ; parrain, s<sup>r</sup> Nicolas Laudin, ayeul du baptisé. » Nicolas I est aussi dit l'aïeul de Valérie, fille de Jacques II (frère de Noël II) dans l'acte de baptême de cette dernière, daté du 15 mai 1691 ; il était encore son parrain.

Dans les quelques explications que nous avons données plus haut à l'appui de notre tableau généalogique de la famille des

(1) Avec un point sur le second *e* du mot EMAILLEUR.



Laudin, nous disions qu'on pouvait être surpris de ne point voir Noël II inscrire sur ses travaux la même adresse que son père et son fils. Il résulte de l'acte ci-dessus (1) une complication plus sérieuse qui n'avait point encore été signalée : c'est que sur aucun des documents écrits que nous possédons, Noël II Laudin n'est dit domicilié au « faubourg Boucherie », mais bien au faubourg Manigne et qu'il n'y porte nulle part le qualificatif de « l'aîné ». Au revers de la plupart des émaux attribués à Noël II, au contraire, on lit : N. LAUDIN L' AISNE, EMAILLEUR AU FAUBOURG BOUCHERIE A LIMOGES, ce qui est sa signature connue.

Commençons par déclarer que quelle que soit la difficulté que puissent soulever ces diverses indications, il convient de dégager nettement la personnalité de Noël II Laudin comme émailleur. Il est impossible de confondre avec les travaux des autres N. Laudin, c'est-à-dire de Nicolas I et Nicolas II, les œuvres de l'artiste dont nous venons de donner la signature; les vingt-neuf émaux que nous avons groupés notamment autour du nom de Noël II, à l'Exposition, sont d'un caractère bien tranché, et il est impossible de les assimiler au point de vue artistique et technique, en supposant même que l'on ne tînt aucun compte des signatures, à ceux des Nicolas. Du reste, MM. de Laborde et Darcel les ont toujours classés séparément, distinguant nettement Noël II des autres artistes de sa famille. — On ne saurait non plus attribuer sa signature et ses œuvres à son aïeul Noël I, dont nous ne connaissons pas, il est vrai, les travaux, mais qui a vécu aux xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles, et ne pouvait pas, quel qu'eût été son tempérament comme peintre, donner à ses travaux le caractère de l'art de la fin du xvii<sup>e</sup> et du xviii<sup>e</sup> siècle (2).

Si notre émailleur ne porte pas dans les actes le titre de « l'aisne », qu'il ajoute souvent à sa signature sur les émaux, on peut penser peut-être que comme dans ce dernier cas le prénom n'est invariablement indiqué que par un N, il ajoute le qualifi-

(1) Et de deux autres actes : 1<sup>o</sup> mariage de Noël Laudin « émailleur du faubourg Manigne » avec Valérie Ribouille, 19 novembre 1688; — 2<sup>o</sup> 15 septembre 1691 « bapt Françoise, fille de s<sup>r</sup> Noel Laudin, m<sup>e</sup> emailleur de Manigne, et de d<sup>uo</sup> Valérie Riboulié ». — THOMAS, *Inventaire des Archives communales*, déjà cité.

(2) La Cathédrale de Limoges possède deux panonceaux en émail qui n'avaient pas été exposés, à cause de leur grand état de détérioration. Une analogie complète de style et de procédés avec les travaux de la seconde manière de Noël II Laudin, doit faire attribuer, sans hésitation, ces panonceaux à cet émailleur. Or ils sont datés de 1715; ils ne sauraient donc appartenir en aucune façon à Noël I, mort depuis longtemps.

calif dont il s'agit pour se distinguer soit de son père Nicolas I, soit de son fils Nicolas II ; tandis que dans les pièces écrites, le prénom figurant en toutes lettres, l'adjonction du qualificatif ci-dessus n'avait plus de raison d'être.

Relativement aux divers domiciles signalés, nous ne pouvons que supposer que Noël II demeurerait réellement avec sa femme et ses enfants au *faubourg Manigne*, peut-être dans la maison de son aïeul, et que son atelier d'émaillerie se trouvait non loin de là, au *faubourg Boucherie*. En effet, les actes où nous relevons la mention de son domicile au faubourg Manigne ont tous rapport à des événements de famille, mariage, baptêmes, etc., étrangers à l'industrie artistique de Noël II ; aussi le document ne mentionne-t-il que le domicile occupé par la famille elle-même. Au revers des émaux, au contraire, c'est l'atelier qui est indiqué, Noël y donne son adresse commerciale (1).

On a dit que Noël II Laudin avait été le professeur de dessin du duc d'Orléans. Voici ce que pense de cette légende M. le comte

(4) MM. Maurice Ardant, l'abbé Texier, L. de Laborde, Darcel, E. Molinier, etc., nous disent tous que Noël II demeurerait au « faubourg Boucherie » ; nous ne pensons pas que ce soit d'après des textes (ils n'en citent aucun) mais bien d'après les signatures de Noël II lues au revers de ses émaux.

Les actes mortuaires de Jacques III (20 mai 1699), Louis (21 janvier 1708), tous deux fils de Noël II, et de Valérie Riboulié, sa femme (16 avril 1710), ne sont pas de nature à éclairer la question, car ils nous apprennent que les trois enterrements eurent lieu dans le cimetière de Saint-Pierre. De 1699 à 1710, Noël II aurait donc été paroissien de Saint-Pierre ? D'autre part, le 28 octobre 1727, Noël II est lui-même enterré dans le cimetière de Saint-Maurice ; et M. Auguste du Boys, en reproduisant son acte mortuaire, à la page 118 du tome V du *Bulletin de la Société archéologique du Limousin*, ajoute : « Ce que nous pouvons affirmer, c'est que ce peintre n'est pas mort dans la paroisse de Saint-Maurice : nous avons inutilement cherché son nom sur le répertoire des décès, qui va jusqu'à 1793, époque de la suppression de cette paroisse. » Or, le faubourg Manigne et le faubourg Boucherie étaient de la paroisse de Saint-Maurice.

C'est dans la paroisse de Saint-Maurice qu'eurent lieu, en novembre 1688, le mariage de Noël II Laudin et de Valérie Ribouille (THOMAS, GG, 89) et le baptême de leur fille Françoise le 15 septembre 1691 (*Ibid.*, GG, 91). Il semblerait résulter de tout cela que Noël II, d'abord paroissien de Saint-Maurice, serait devenu paroissien de Saint-Pierre de 1699 à 1710, puis après la mort de sa femme, serait rentré dans la paroisse de Saint-Maurice. Mais est-il bien certain qu'il fût toujours exactement domicilié sur le territoire des paroisses dont les registres contiennent les actes sus-mentionnés, et l'observation de M. du Boys est-elle exacte ?

L. de Laborde, l'éminent auteur de la *Notice des émaux du Louvre* : « Noël Laudin était un peintre médiocre, qui chercha son refuge dans les émaux et y trouva une certaine réputation avec de l'aisance. Le duc d'Orléans, depuis régent, voulant, dit-on, se rendre compte du procédé de l'émail, le fit travailler devant lui ; on en a conclu trop vite qu'il avait été son maître de dessin. La seule chose qui soit vraie dans ces traditions, c'est que ce prince, l'esprit ouvert sur toutes choses, a pu désirer connaître la manière de peindre en émail, et qu'à la fin du *xvii<sup>e</sup>* siècle, il ne pouvait s'adresser à un homme plus habile dans la technique de cet art. En effet, Noël Laudin, malgré la sécheresse et la froideur de son pinceau, avait apporté dans le maniement des émaux une rare habileté ; il s'efforçait, probablement stimulé par les efforts de Toutin, de fondre ses émaux et d'arriver au modèle coloré par le moyen du pointillage, qui rapproche la peinture en émail de la peinture en miniature. Le Limousin est rempli de ses productions, et l'on a d'autant plus droit de s'étonner d'une si grande fécondité (1), que la plupart de ses ouvrages sont exécutés avec beaucoup de soin. »

Noël II Laudin a été un des premiers à laisser de côté les émaux translucides d'un emploi moins commode pour s'adonner à la peinture en couleurs vitrifiables opaques sur couche de blanc, genre infiniment plus aisé et plus expéditif. En trois ou quatre cuissons au plus, tel tableau, qui par l'ancienne méthode en eût demandé huit à dix, était achevé. Ce n'était plus, il est vrai, qu'une peinture et non un émail proprement dit ; les colorations translucides riches et fines étaient remplacées par des tons plats, secs et ternes ; l'art était sacrifié, mais l'industriel y trouvait son compte. Avec cela les travaux de Noël II étaient traités avec autant de soin que d'habileté, et le public se contentait du fini de l'exécution ; il est probable même qu'à cette époque les grandes productions du *xvi<sup>e</sup>* siècle eussent obtenu moins de vogue que les tableaux fins et léchés de notre émailleur. Toujours est-il que Noël II ne rompit pas, dès le début de sa carrière, avec les vieux maîtres et leur méthode, et qu'on doit reconnaître chez lui aussi, comme chez son fils, deux manières.

Les n<sup>os</sup> 191, *Baptême du Christ*, 213, *Martyre d'un religieux*, et 292, *Empereur romain à cheval*, représentaient notamment la première, avec de jolies colorations translucides et une préparation sous-jacente en grisaille. — La seconde était particulièrement

(1) La fécondité des deux Jacques Laudin est beaucoup plus considérable encore.

caractérisée par le bénitier n° 204, *Sainte Famille*, la plaque n° 205, *Saint Jean-François-Régis* et surtout la *Reine agenouillée* du Musée, n° 215, plaques d'une jolie exécution, mais en peinture mate sur émail blanc.

Le *Martyre d'un religieux*, n° 213, jolie petite plaque en émaux de couleur, du Musée national de Limoges, doit dater de la première période de production de Noël II. Elle nous vient du Louvre, qui en a fait don à nos collections, et portait au Catalogue de M. Darcel, le n° D. 649. Le sujet y est ainsi décrit : « Un chartreux, en robe brune avec manteau blanc, est assis sur un fauteuil, les deux bras en l'air. Un soldat, vêtu à l'antique et coiffé d'un turban, appuie sur son épaule la main gauche, et de la droite lève un poignard. Figures vues à mi-corps dans un médaillon ovale. Les coins sont remplis par des ornements en relief (rocaille). » M. Darcel classe cet émail parmi les productions de Noël II.

Le sujet est soigneusement traité. Les colorations, en majeure partie translucides, sont assez fines de ton; les carnations légèrement teintées. L'aspect est un peu mou, mais agréable; la rocaille très légère. Comme nous le faisons remarquer au Catalogue, cette plaque a beaucoup d'analogie de procédés et d'effet avec le n° 292, *Empereur romain à cheval*, que nous étudierons tout à l'heure. Son contre-émail est en lavages grisâtres presque noirs, signé en or : N LAUDIN LAISNE.

Nous ajoutons : « Les pièces du genre de celle-ci sont bien rares chez cet artiste; on y retrouve l'éclat des émaux translucides et le relief du modelé en blanc de la bonne époque, qualités qui prouvent que Noël II eût pu occuper parmi nos artistes un tout autre rang si, moins oublieux des bonnes traditions, il ne se fût aussi fâcheusement adonné à la pratique trop facile de la peinture sur émail. » En effet, le nombre des productions de sa seconde manière paraît de beaucoup plus considérable que celui des travaux analogues au n° 213. Aussi ses premiers émaux, assez rares, sont-ils moins facilement reconnaissables, lorsqu'ils ne sont pas signés, que ceux de la seconde période sur lesquels nous trouverons des caractères tranchés et des procédés propres à notre émailleur.

Le contre-émail employé par Noël II Laudin, et que nous avons remarqué sous cette plaque, paraît avoir été à peu près le même aux deux périodes. La signature N LAUDIN L'AISNE ne saurait laisser aucun doute sur l'attribution à faire de cette plaque à Noël II, qui a seul marqué ses travaux ainsi. Nous allons trouver la même signature accompagnée de l'adresse sur la pièce suivante.

Le *Baptême du Christ*, n° 191, est comme le sujet précédent, un spécimen relativement satisfaisant de la première manière de Noël II ; il est toutefois inférieur au *Martyre d'un religieux* et accuse davantage les fâcheuses tendances de l'artiste à abandonner la saine méthode. L'aspect général de la plaque est sans éclat, le manteau rouge de Saint Jean opaque et dur. Noël II a copié ici le même modèle que nous avons trouvé reproduit déjà par Nicolas I, dans la collection Taillefer (n° 119), mais avec un moindre talent, sinon avec moins d'habileté. La facture est bien aussi soignée, mais l'effet plus froid et plus terne. Noël II n'a pas en général, le sentiment du coloris ; lorsque ses tons ne sont pas heurtés, ils sont souvent pauvres et fades. Mais il rachète habituellement ces défauts par le soin de l'exécution et dans quelques uns de ses premiers travaux (comme le n° 292, que nous allons examiner), par une gamme douce et fine, qui donne à son coloris une harmonie délicate. — La plaque ovale est entourée d'une bordure de rocaïlle légèrement traitée. — Le revers est en lavages bruns grisâtres presque noirs et un peu marbrés de clairs avec la signature complète en or : N LAUDIN LENE EMAILLIEUR AU FAUBOURG BOUCHERIE A LIMOGES. Ce contre-émail est, comme le précédent, assez caractéristique.

La meilleure des productions de Noël II Laudin qui figuraient à l'Exposition serait le n° 292, *Empereur romain à cheval*, si comme nous le supposons, cet émail est réellement son œuvre. Il appartenait au Musée de Limoges, auquel il fut cédé autrefois par M. Maurice Ardan.

Sur une plaque ronde, de 0<sup>m</sup>, 187 de diamètre, émaillée en noir, est représenté le personnage, vêtu en costume de guerrier antique et monté sur un cheval gris pommelé, harnaché avec une certaine richesse. Au bord de la plaque, ont lit : OCT. AVGVSIVS II. (1). — Le contre-émail est en lavages à peu près noirs et mal glacé. On ne distingue aucune marque ou signature.

Le dessin est un peu lourd mais assez correct, l'exécution très sûre et soignée, le coloris agréable, mi-partie translucide, mi-partie opaque. Les tons manquent de franchise, mais ils sont doux et fins et les couleurs vitrifiables s'y harmonisent assez bien avec les émaux translucides, qui ont eux-mêmes peu d'éclat. Tout le sujet est bien préparé en relief de blanc sur le fond noir. Vu l'importance des repeints de couleur, l'aiguille n'y joue plus

(1) Cette plaque devait faire partie d'une série des douze Césars.

aucun rôle ; il n'est plus question d'eulévages dans le blanc, dont le modelé n'acquiert en grande partie son effet que par les retouches au pinceau. Quoiqu'un peu fade, l'aspect de la pièce est charmant et la silhouette du personnage bien décorative.

A première vue, on doit attribuer cet émail à l'atelier des Laudin : le goût un peu maniéré du dessin, la netteté de l'exécution, son fini agréable, sont bien des caractères communs à la plupart de leurs productions. Si l'on compare cette pièce au n° 213, *Martyre d'un Religieux*, on acquiert la quasi-certitude qu'elles sont toutes deux l'ouvrage du même émailleur, c'est-à-dire, de Noël II. Le dessin des deux sujets a, en effet, beaucoup d'analogie ; mais la similitude est surtout frappante au point de vue du coloris, qui offre les mêmes teintes sobres et douces. L'exécution est aussi la même : ainsi, sur l'une et l'autre plaque, c'est le même emploi simultané de colorations translucides et opaques, les mêmes carnations légères, avec traits vigoureusement et soigneusement accentués au pinceau. C'est enfin, le même aspect un peu fade, mais agréable.

Le contre-émail à peu près noir se rapproche beaucoup de celui des deux plaques que nous avons étudiées plus haut. Nous avons dit qu'il était mal glacé : cela pourrait tenir ou à une mauvaise préparation, ou au mélange en proportion notable des couleurs vitrifiables opaques, dont se servait l'émailleur pour sa peinture, avec les émaux proprement dits.

Nous n'entrerons pas dans de plus longs détails au sujet de la première manière de Noël II, dont les trois plaques ci-dessus donnent une idée suffisante. Les travaux connus de cet émailleur appartiennent presque tous à sa seconde manière et c'est celle-là surtout qu'il est important de connaître pour pouvoir distinguer ses émaux.

Les trois numéros que nous avons cité plus haut sont des types caractéristiques de cette période et il sera inutile d'examiner ici un nombre plus considérable de pièces.

Le n° 204 était un bénitier appartenant à M. Charles Thibault et où était représentée la *Sainte Famille*. Le sujet est entièrement peint sur une couche de blanc. Cependant le principe de la préparation en relief de grisaille n'est pas complètement abandonné, et l'on retrouve des épaisseurs de blanc indiquant un peu partout, notamment dans les figures, les saillies du modelé. Mais ce travail préalable, qui suffisait, à la belle époque, pour obtenir tout l'effet par la semi-transparence du blanc, puisqu'il constituait

une « grisaille », ne se retrouve plus pour ainsi dire ici que par tradition. Le blanc lourd et mat ne fournit qu'une ébauche monotone où se devinerait à peine le sujet, s'il n'était entièrement exécuté aussitôt en peinture proprement dite, où tout, dessin, modelé, effet, est obtenu comme sur une plaque de faïence, en couleurs vitrifiables délayées à l'essence et employées au pinceau. Toutefois si c'est à ce dernier travail qu'est réellement dû le sujet, il faut reconnaître que la préparation en relief sous-jacente, si plate soit-elle, contribue certainement à en accentuer l'effet. Il ne sera plus question ici des riches colorations translucides ; les rebauts d'or n'éclaireront plus les lumières, on en retrouvera seulement quelques traces sur des détails particuliers et dans les rocailles.

Si le coloris et les procédés se sont modifiés, le dessin reste le même, comme nous le voyons sur la *Sainte Famille*, c'est-à-dire sans ampleur, un peu maniéré, mais relativement bon. Le coloris opaque a perdu naturellement son charme ; il est devenu dur et froid. Cependant, grâce à l'habileté et au soin de l'exécution, ce genre de peinture une fois admis, l'aspect est relativement satisfaisant.

Il faut remarquer le soin avec lequel les plis des vêtements sont fouillés, le souci de l'artiste à ne négliger aucun détail, la conscience qu'il met à l'exécution de son œuvre. Le vêtement de la Vierge est d'un joli ton bleu, relevé d'une façon spéciale de glacis blancs en épaisseur dans les lumières. On retrouve ce procédé sur la plupart des bons travaux de la seconde manière de Noël II auquel il est assez particulier et qu'il aide à distinguer ; il parvient à donner par là, jusqu'à un certain point, à ses bleus opaques, l'effet des colorations translucides. — Sur les émaux de cette époque, les carnations sont aussi d'un ton violacé, assez spécial à Noël II, froid, assez corsé, mat et peu agréable ; les traits y sont redessinés sèchement et d'une façon bien accentuée au pinceau. — La rocaille est très légère, comme dans les pièces que nous avons examinées ci-dessus. Le contre-émail ne s'éloigne guère non plus de ceux des plaques précédentes, il est toujours presque noir, tirant seulement un peu sur le bleu. Il est signé : N LAUDIN LAISNE.

Voici comment nous nous exprimions au Catalogue, au sujet du n° 205, *Saint Jean-François Régis*, assez grande plaque peinte en couleurs sur émail blanc, par des procédés analogues à ceux de la précédente : « Le noir du fond, très légèrement modelé en blanc, forme le vêtement du saint, qui se détache sur un second

fond gris rapporté sur le premier. La figure et les mains sont très fortement modelées et habilement repeintes en couleur. Au bas, cartouche blanc avec la légende : B. JOANNES FRANCISCUS REGIS SOCIETATIS JESU. L'entourage polychrome de ce cartouche rappelle le décor des pièces du *Déjeuner*, n° 198 à 203 (signé de Noël II). Le costume noir du personnage, le modelé de la tête et des mains offrent une analogie complète avec le n° 193 qui est signé. Aussi sommes-nous autorisé à assigner d'une façon à peu près certaine cet émail à Noël II Laudin. — Contre-émail, lavages bleuâtres très sombres et à peine marbré en clairs tirant sur le violet-brun. »

Les carnations, à la vérité, n'ont pas ici tout à fait le même ton violacé que nous avons fait remarquer sur la plaque précédente, mais elles ont ceci de commun avec les chairs du n° 204, d'être corsées et fortement repeintes en couleur, avec le même soin et la même habileté. L'entourage polychrome du cartouche offre une analogie parfaite avec les ornements de même genre, composés de rinceaux, fleurs et feuillages qui décorent le sucrier, les tasses et soucoupes de M<sup>me</sup> Vandermarcq; les tons sont identiques et l'exécution dénote une même main. On trouve assez souvent, au XVIII<sup>e</sup> siècle, ces motifs remplaçant la rocaille du XVII<sup>e</sup> siècle, et Noël II en a fait un assez fréquent usage; nous allons en trouver encore un spécimen sur la plaque suivante (1).

La *Reine agenouillée*, n° 215 du Musée de Limoges, est bien le morceau le plus intéressant que nous connaissions de la seconde manière de Noël II Laudin. Il faisait partie, comme le n° 213, *Martyre d'un religieux*, de l'envoi que fit à la collection de notre ville le Musée du Louvre, il y a quelques années. Il était inscrit sous le n° 648 au savant Catalogue de M. Darcel, qui le décrit ainsi : « Plaque ovale, hauteur, 0<sup>m</sup>,193; largeur, 0<sup>m</sup>,174. — Une Reine en prière. — Elle est agenouillée devant une table où sont posés le sceptre et la couronne. Elle est tête nue, en cheveux tombants, vêtue d'un manteau rouge doublé d'hermine par-dessus une robe à manches larges, jaune à reflets violets. Fond d'architecture caché par les nuages. — Une bordure ornée de huit branches de fleurs nouées deux à deux encadre le sujet. — Emaux colorés, dessinés et peints sur fond blanc. — Revers noir-bleu avec l'inscription en or : N LAUDIN LAISNE. »

(1) Les exemples de ce genre de décoration abondent; ainsi le n° 206, *Oraison miraculeuse quand il tonne*, offrait un joli encadrement polychrome. Inutile de suivre davantage notre émailleur sur ce terrain.



Cet émail était classé au Louvre, bien entendu, parmi les travaux de Noël II Laudin, la signature et le style ne pouvant permettre une hésitation à ce sujet.

Voici, d'autre part, l'appréciation que nous donnions nous-même, au Catalogue, de ce charmant émail : « Cette plaque, étant donné son procédé, est d'une exécution remarquable comme dessin, modelé, finesse de travail, draperie, etc. Elle est certainement le spécimen le plus intéressant que nous ayons de ce genre de peinture sur émail blanc, et une indication précieuse pour permettre de restituer à son auteur certaines œuvres que l'on n'eût pas osé lui attribuer, faute d'un type signé et aussi caractéristique que celui-ci. »

Les plis des draperies sont fouillés avec un soin et une habileté extrêmes, qualités qui sont, du reste, poussées à un haut degré dans tous les détails du sujet. Nos observations, à propos du bénitier, n° 204, s'appliquent également à cette pièce, qui lui est bien supérieure. Pourquoi avoir mis à l'aide d'un si réel talent une aussi pauvre méthode ? Ce sujet ainsi traité en modelé blanc glacé d'émaux translucides, eût été d'un charme et d'un éclat délicieux ; il plaît encore, mais on ne peut que regretter son aspect terne et cireux. — Le contre-émail, en lavages presque noirs est toujours analogue aux précédents.

Pour envisager complètement l'œuvre de Noël II Laudin, nous aurions à examiner les pièces de vaisselle émaillée sorties de son atelier et qui figuraient à l'Exposition ; plusieurs mériteraient assurément une description. Nous dirons un mot seulement du sucrier à couvercle, n° 198-199, et du gobelet à pied, n° 210.

La première de ces pièces appartient à M<sup>me</sup> Vandermarcq, et était accompagnée de deux tasses et de deux soucoupes, de même style et décor, formant ensemble un *Déjeuner*. Le sucrier, en forme de grande tasse à couvercle, a été d'abord émaillé partout en noir. Un second fond blanc a ensuite été rapporté par-dessus, en ménageant deux grands médaillons ovales opposés l'un à l'autre ; l'un représente *Judith*, l'autre *Jeanne d'Arc*. Ces deux personnages, vus à mi-corps, sont préparés d'abord en blanc, puis peints en couleurs vitrifiables, comme les sujets précédents ; ils doivent être d'après Vignon. Le fond blanc, resté libre entre les médaillons, est orné de bouquets de fleurs en couleurs polychromes. L'intérieur, également blanc, a reçu une décoration analogue, ainsi que le couvercle. Tout cela est coquet et soigneusement traité, mais en tons opaques, durs et crus. Toutefois,

cette ornementation un peu vive ne sied pas mal à l'objet, vu sa destination usuelle; elle l'égaye. — Sous le pied qui est noir, se lit l'adresse commerciale tout au long : N LAUDIN LAISNE, EMAILLEUR, AU FAUBOURG BOUCHERIE A LIMOGES.

Le gobelet à pied n° 210, vient du Louvre (n° D. 650). Il est analogue de forme et de décor au sucrier précédent. Sur l'un des deux médaillons est tracé un chiffre en or très compliqué; l'autre représente *Orphée charmant les animaux*. Ce petit sujet est bien préparé en fort relief de blanc sur le fond noir de l'ovale, mais entièrement peint par-dessus en couleurs opaques. L'exécution est très fine, et quoique le coloris soit encore ici dur et cru, l'objet ne manque pas d'être agréable à l'œil. — Sous le fond, exactement même signature et adresse en or qu'au sucrier ci-dessus.

Comme pour les autres émailleurs de la même famille, nous résumerons ici les caractères propres aux travaux de Noël II Laudin.

*Première manière.* — Assez bonne préparation des sujets en relief de blanc, en partie glacé d'émaux translucides d'un ton pas très riche, mais fin, et en partie recouvert de peinture en couleurs vitrifiables opaques, plutôt sèches et ternes que criardes; aucun enlavage à l'aiguille; harmonie souvent douce et fine, généralement agréable; n'exécute pas de grisailles. Dessin un peu lourd et mou, mais précis, sans ampleur mais assez correct. Exécution habile et soignée. Carnations douces de ton par hachures, avec traits redessinés nettement au pinceau. Rocaille légère. Signature en or, plus ou moins complète au revers : N LAUDIN LENE EMAILLEUR AU FAUBOURG BOUCHERIE A LIMOGES.

*Deuxième manière.* — Modelé préalable en relief de grisaille toujours conservé, mais devient lourd, monotone et complètement insuffisant par lui-même, ne tirant son effet que de la peinture qui lui est superposée. Abandon complet des émaux proprement dits, emploi exclusif des couleurs vitrifiables opaques, parfois dures, toujours froides et cireuses; même dessin et même habileté d'exécution que dans la première période; plis des vêtements extrêmement fouillés, lumières rapportées en glacis de blanc sur les bleus; carnations plus ou moins violacées, assez corsées et très travaillées au pinceau, mates et peu agréables de ton, avec traits fortement et soigneusement repeints. La rocaille est généralement remplacée par des fleurs et rinceaux en couleurs plus ou moins vives sur blanc. Plus de rehauts d'or sur les lumières,

mais seulement pour dessiner quelques détails particuliers.  
Signature en or : N LAUDIN LAISNE.

*Contre-émaux.* — Sur vingt-neuf objets, douze sont des pièces de vaisselle sans contre-émail proprement dit, ou des plaques dont le revers était caché par le cadre. Les dix-sept contre-émaux apparents sont conformes de ton ou à peu près, c'est-à-dire, en lavages presque noirs tirant légèrement tantôt sur le brun, tantôt sur le bleu, d'un aspect souvent un peu ciroux. Une différence existe positivement avec les contre-émaux des Nicolas Laudin, mais elle est peu sensible.

#### JACQUES I LAUDIN

Né vers 1627, † le 27 mai 1695; demeurait « au faubour de Magnine ».

De tous les émaux sortis de l'atelier des Laudin, ceux qui portent la signature .I. L. sont de beaucoup les plus nombreux. C'est par milliers que l'on pourrait les compter, et bien que produits en telle quantité, ils plaisent la plupart du temps par leur exécution remarquable de soin et d'habileté.

Il y a vingt-cinq ans, la signature ci-dessus était invariablement traduite : *Jean Laudin*. C'est ainsi que M. L. de Laborde en 1852 (1) et Labarte vers 1866 (2), pour ne citer que les principaux auteurs, groupent tous les émaux en question autour d'un ou deux émailleurs de la famille des Laudin, du nom de Jean. Ils avaient adopté de confiance les indications fournies avant eux par nos érudits archéologues, MM. l'abbé Texier et Maurice Ardant.

Dans l'embarras des premières recherches, au milieu de la confusion de matériaux considérables qu'il était impossible de coordonner aussitôt, M. Ardant a été souvent amené à nous présenter comme émailleurs des individus appartenant réellement à la famille des Limosin ou des Laudin, par exemple, mais qui ne se sont point adonnés à l'émaillerie. Nous avons déjà eu l'occasion de rayer quelques noms de nos listes d'émailleurs : pas plus que Noël III ou Nicolas III, Jean Laudin n'a été émailleur.

Tous les auteurs sont d'accord aujourd'hui sur ce point, et dès

(1) *Notice des émaux du Louvre.*

(2) *Histoire des arts industriels au moyen-âge et à la Renaissance.*

1867, M. A. Darcel, dans sa savante *Notice des émaux du Louvre*, remplaçait Jean par *Jacques Laudin*.

M. Ardant nous parle d'un Jean Laudin qui serait mort le 3 novembre 1688, à l'âge de soixante-douze ans, et aurait été enterré à Saint-Maurice. Or, les registres de cette paroisse sont muets à la date indiquée, et le savant archiviste, M. A. Thomas, n'a pu retrouver aucune autre mention de cet émailleur. Au contraire, il existe dans nos archives de nombreux actes se rapportant à Jacques I et Jacques II Laudin qui figurent sur notre tableau généalogique, et ces actes leur donnent le titre d'émailleur. Les dates de leur existence concordent avec celles qui sont inscrites sur les émaux signés .I. L., et de même que deux Jacques Laudin, l'oncle et le neveu, sont cités dans ces divers actes, de même parmi tous les émaux marqués .I. L. est-il facile de reconnaître le style et la main de deux artistes distincts. Du reste, dès 1842, par une sorte de flair dont il était heureusement doué, et dont il donne souvent la preuve, M. Maurice Ardant pressentait sous la signature .I. L. deux émailleurs qu'il appelait Jean par erreur, mais qu'il ne distinguait pas moins l'un de l'autre (1). Cette distinction a été maintenue par M. le comte L. de Laborde.

Il est certain aujourd'hui que les émaux signés .I. L. sont l'œuvre de l'un des deux Jacques Laudin connus, un Jean Laudin eût-il même produit quelques pièces isolées, ce que nous croyons pouvoir nier en toute assurance (2).

(1) « Soit qu'il y ait un troisième Laudin, soit que l'un des deux frères ait changé de manière de peindre, il existe des émaux d'un caractère tout différent des leurs, dont le revers est d'un *violet pâle* et marbré tirant sur le lilas..... » *Société d'agriculture, sciences et arts du Limousin*, t. XX, p. 76, année 1842. — Nous allons voir tout à l'heure que les revers indiqués ici sont ceux de Jacques I Laudin, si caractéristiques.

(2) Pas plus que les Noël et les Nicolas, les Jacques Laudin n'ont inscrit une seule fois leur prénom en toutes lettres sur leurs émaux. Cela paraît incontestable. M. L. de Laborde et quelques autres auteurs disent en parlant de nos émailleurs qu'ils signent I Laudin ou Jean Laudin; mais ils n'avancent ceci que sur les assertions gratuites de M. Maurice Ardant et non sur le vu des pièces. Nous avons fait d'amples recherches à ce sujet et nous sommes d'accord avec M. Darcel pour reconnaître que le prénom de nos émailleurs est invariablement indiqué par la seule lettre I.

Un instant nous avons cru avoir enfin trouvé une signature complète, en parcourant l'important Catalogue du Musée de Poitiers, où le n° 3925 nous avait extrêmement intrigué. On y lit : « Cet émail représente le buste de la Vierge âgée..... *Signé en toutes lettres : Jean Laudin.* » Ne pouvant nous en rapporter à l'affirmation du Catalogue, si positive fût-elle,

On a aussi traduit quelquefois .I. L. par Joseph Laudin, parce que M. Ardant avait cité ce nom parmi ses émailleurs. Il dit en effet que Joseph Laudin fut enterré à Saint-Maurice le 28 novembre 1727 et il cite un très grand nombre d'émaux qu'il lui attribue, notamment notre n° 277, *Saint Éloi*, daté de 1711, que nous avons étudié ci-dessus (1). Or, si nous remontons aux sources, nous trouvons que c'est le 26 avril 1727 qu'a été enterré Joseph Laudin, âgé de soixante ans, et qu'il était maître vitrier et non émailleur (2). En outre, la plaque représentant Saint Eloi est signée comme on l'a vu plus haut, N. LAUDIN, EMAILLEUR PRES LES JESUITES A LIMOGES, 1711, d'une façon absolument nette et ne permettant pas d'attribution à Jean ni à Jacques Laudin; elle est l'œuvre de Nicolas II (3).

Il y a donc lieu de rayer Joseph, comme Jean, de la liste des Laudin émailleurs, et il ne faut pas chercher à établir d'autre distinction entre les pièces signées .I.L. que celle qui est généralement adoptée entre Jacques I et Jacques II. Aussi bien, si ces émaux se classent aisément en deux catégories par la différence positive de leur style, des procédés et des revers, ne sauraient-ils être attribués à plus de deux artistes distincts.

On est d'accord pour admettre que Jacques I Laudin, auquel est consacré cet article, était avec Nicolas I, fils de Noël I Laudin. C'est notamment sur la comparaison de leurs dates de naissance, 1627 et 1628, avec la date du mariage de Noël I, 6 décembre 1625, que s'appuie cette supposition fort admissible; elle est corroborée par le fait de l'habitation du domicile de Noël I par notre émailleur, qui donne son adresse « au faubour de Magnine » sur la plupart de ses travaux.

Nous possédions à l'Exposition soixante-dix émaux de Jacques I Laudin; du moins par leur signature, leur style et le ton de leurs

nous nous adressâmes à M. de La Bouralière, secrétaire de la Société des Antiquaires de l'Ouest, à Poitiers. M. le Secrétaire voulut bien avoir l'obligeance, de concert avec M. Brouillet, conservateur du Musée, de désencadrer l'émail pour en vérifier exactement la signature. Il nous faisait l'honneur de nous écrire le 11 avril 1887: « . . N° 3923. — Hélas! il n'y a pas de Jean Laudin. Il y a tout simplement au revers de la plaque : *Laudin émailleur a Limoges. I. L...* »

(1) *Émailleurs et Émaillerie de Limoges*, p. 153.

(2) A. THOMAS, *Invent. des Arch. communales*, p. 9.

(3) Enfin, on a dit quelquefois, que les lettres .I. L. étaient séparées par une fleur de lis dans le monogramme de Jacques Laudin. On faisait là une étrange confusion avec la signature de Jehan Limosin dont les œuvres ont un tout autre caractère.

revers, pouvaient-ils presque tous lui être sûrement attribués. Sur ce nombre, et en y comprenant une certaine quantité de coupes ou objets analogues, trente-sept sujets étaient traités en grisaille, d'un style évidemment inférieur aux travaux analogues du xvi<sup>e</sup> siècle, mais presque tous d'une exécution remarquable, d'un blanc peut-être un peu sec, mais de très belle qualité, d'une facture aussi habile que soignée (1).

On voit que si la décadence de l'art a entraîné la disparition de la grisaille au xviii<sup>e</sup> siècle, les artistes du xvii<sup>e</sup> ont pratiqué encore quelque peu ce genre charmant mais difficile. Jacques I paraît s'y être adonné de préférence et ses émaux colorés sont exécutés, eux-mêmes, sur un modelé blanc préalable, constituant une véritable grisaille. Les travaux de ce genre, de Jacques II sont au contraire fort rares. La méthode de notre émailleur est à peu près celle du xvi<sup>e</sup> siècle; c'est surtout le dessin et le goût qui ont faibli. Il faut remarquer cependant, dans le procédé, l'abandon à peu près complet des enlèvements à l'aiguille, si habilement employés à la belle époque (2).

Le goût de Jacques I pour le genre de la grisaille, l'emploi presque exclusif d'émaux translucides dans ses colorations, l'aspect corsé de ses travaux, une certaine rudesse dans les types opposée à la mignardise de Jacques II, et enfin le ton absolument caractéristique de ses revers, qui sont en fondant presque pur et à peine teinté de violacé, se rapprochant ainsi de ceux de la belle époque, tels sont les caractères saillants qui constituent le genre propre de notre émailleur et distinguent franchement ses travaux de ceux des autres membres de sa famille. Nous aurons à faire ressortir, dans l'étude qui va suivre, bien d'autres particularités de détail que nous résumerons en établissant sa manière. Examinons d'abord ses grisailles.

Les nombreuses séries de têtes d'Empereurs romains qu'il a exécutées, bien que rehaussées de vert dans les couronnes qui ceignent

(1) Plaques en grisaille : nos 124, 133, 158, 159, 162, 164, 165, 169, 170, 175, 178. Têtes d'Empereurs : nos 125, 126, 134 à 148. Coupes et tasses à sujets en grisaille : nos 149, 150, 151, 153, 154, 180, 181, 187, 189.

Plaques en couleurs : nos 127 à 132, 156, 157, 160, 161, 166, 167, 168, 171 à 174, 176, 177, 179, 182 à 186, 188, 189 bis. Coupes et tasses à sujets en couleur : nos 152, 155, 163, 190.

(2) Par exemple, sur le n° 60, *la Vierge et l'Enfant Jésus* de M. Péconnet, ou sur les émaux de Léonard Limosin. Voir Album de M. Mieuement, p. 30, 32, 34. — Cependant, Jacques I Laudin utilise quelquefois lui-même et avec bonheur ce procédé, par exemple dans la grisaille *Mater Dei* (n° 178) que nous allons étudier tout à l'heure.

les têtes, doivent être rangées dans cette catégorie. Nous ne nous appesantirons pas trop sur ce produit commercial de l'atelier de Jacques I. Cependant il faut remarquer que si l'exécution en est sommaire, la touche est aussi fort habile, que les têtes ne manquent pas, en général, d'un certain caractère, et que leur contre-émail est typique.

L'intéressante collection Reculès nous avait fourni dans ce genre, la série complète des *Douze Césars* (n° 136). Le premier médaillon seul était signé .I. L. comme d'habitude (1). Leur revers était malheureusement caché. — En examinant plus particulièrement les médaillons analogues n° 134 et 135 de la même collection, nous trouverons que le dessin de la tête est bon, le modelé sommaire et heurté, mais les empâtements lumineux posés fièrement et le faire fort habile. La couronne est en émail vert sur blanc, attachée par un nœud en émail bleu, ou quelquefois en couleurs opaques, jaune et rouge.

Le blanc est d'une belle qualité, glacé et éclatant sur le fond noir; les tons de chair sont très légers et couchés à plat en lavis librement posé, souvent même d'un seul et large coup de pinceau; le modelé est préparé par quelques rapides enlevages à l'aiguille, dans la première couche de blanc. On lit autour de l'ovale en grandes lettres d'or, les noms des Empereurs : CAIVS. CALIGVLA IIII. Le contre-émail est en *lavages de fondant violacé clairs*. (Il convient de retenir ce ton du revers, nous le retrouverons à peu près invariablement sous toutes les pièces). Dans les séries complètes, six têtes sont ordinairement de profil à droite, et six à gauche; elle ne sont pas toujours teintées en chairs. Le chiffre qui accompagne le nom, ici IIII, indique le numéro d'ordre de l'Empereur dans la série.

Outre ces travaux courants de l'atelier de Jacques I Laudin, l'Exposition possédait un nombre assez important de belles grisailles dues à cet artiste. Les plus remarquables étaient les deux grandes plaques n° 124 et 178, reproduites dans l'Album photographique de M. Mieusement.

La première représente *Sainte Anne et la Sainte Vierge* (2). C'est une plaque rectangulaire en grisaille sur fond noir, d'une hauteur de 0<sup>m</sup>,276 sur une largeur de 0<sup>m</sup>,213; elle appartient à M. Henri Reculès.

(1) Ces médaillons sont presque toujours ovales; ceux-ci avaient 0<sup>m</sup>,075 de diamètre en hauteur sur 0<sup>m</sup>,061 en largeur.

(2) Album Mieusement, p. 43.

Sainte Anne, assise sur une sorte de grand siège à baldaquin et courtines, apprend à lire à la Vierge, enfant, debout à sa gauche; au fond, architecture à arcades. La composition n'est pas sans ampleur; le dessin est malheureusement assez faible, mais l'exécution est si brillamment enlevée qu'elle fait oublier jusqu'à un certain point ce défaut. Le blanc est d'une qualité superbe, exceptionnel de finesse et d'éclat, et traité avec une habileté consommée. Le modelé est obtenu à peu près exclusivement par les lavis superposés en épaisseur au pinceau, avec quelques enlèves à la pointe dans les ombres ou plis principaux et de légères retouches par petites hachures rapportées en noir vitrifiable dans les demi-teintes et les bordures des vêtements. Les lumières sont vigoureusement empâtées sans lourdeur et pleines d'éclat sans dureté. — Au bas de la plaque, sur un listel blanc, est écrit en noir : .S. ANNA., et dans le coin de droite .I. L. — Le contre-émail est en lavages violacés très clairs, de ce ton tout à fait translucide et si caractéristique que nous avons déjà signalé, avec signature en noir : *Laudin emailleur au faubour de Magnine a Limoges.*

La seconde pièce que nous citons plus haut est le n° 178, *Mater Dei* (1), du cabinet de M. Astaix (hauteur, 0<sup>m</sup>,202; largeur, 0<sup>m</sup>,165).

La Vierge, assise, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, qui est nu et la caresse. Au bas, on lit une inscription tracée en noir, comme sur la plaque précédente : .MATER DEI. et dans le coin de droite .I. L. — Le contre-émail est en lavages violacés très clairs, avec signature en noir : *Laudin. emailleur. au faubour. De magnine. a. Limoges. .I. L.*

Le dessin est un peu mou et incorrect, surtout dans le corps de l'Enfant Jésus, mais la souplesse et l'éclat du blanc rachètent, comme dans la *Sainte Anne*, cette imperfection habituelle à Jacques I Laudin; les draperies y sont, du reste, fort bien traitées. Cette grisaille est encore d'un plus bel effet que la précédente, car le fond noir, qui était complètement recouvert par le décor architectural dans l'émail de M. Reculès, est ici apparent dans toute son intensité autour du sujet qui s'y enlève d'une façon superbe. Point de recherche mesquine dans l'arrangement et la facture, mais au contraire, de l'aisance et de l'ampleur; un modelé large, une touche libre et cependant soignée, telles sont les qualités saillantes de cette plaque, une des bonnes grisailles,

(1) Album Mieusement, p. 44 et *Art rétrospectif*, pl. LXXIX.



assurément, qui soient sorties de l'atelier des Laudin. Dans la première couche mince de blanc, toutes les ombres principales et les traits ou contours sont accentués fortement par de rapides enlevages à la pointe ; les demi-teintes sont ensuite rechargées en moyenne épaisseur et enfin, de vigoureux empâtements posés avec franchise et sûreté viennent donner aux lumières un relief éclatant. Par ci par là, quelques petites hachures de noir sont discrètement rapportées au pinceau dans la pénombre des plis, ou des traits déliés de même couleur, lestement posés dans les chevelures, viennent accuser légèrement les ondulations ou les enrroulements des masses. A cette habileté de main se joint, comme nous l'avons dit déjà, la qualité superbe du blanc employé, qui est d'une finesse et d'une glaçure admirables. Bref, au point de vue de l'art, cette grisaille est assurément inférieure et de beaucoup aux travaux analogues des maîtres du xvi<sup>e</sup> siècle ; mais elle s'en rapproche jusqu'à un certain point par la puissance de l'effet et les procédés employés, les mêmes qui étaient usités cent ans plus tôt. On remarquera que si Jacques I Laudin ne néglige pas l'exécution matérielle de ses œuvres, il ne s'attache pas avant tout, comme son neveu, Jacques II, au fini de la touche et à une facture méticuleuse ; il comprend son art plus largement. Les types de ses figures se ressentent, comme son faire, de cette manière de voir ; ils ont rarement de la distinction, plus souvent de la rudesse ou une certaine trivialité, mais jamais de mièvrerie.

Une fort belle plaque en grisaille était aussi le grand *Christ en croix*, n° 175, exposé par M. Emile Pouyat (1). Il portait les mêmes revers et signatures que les deux pièces ci-dessus, et se distinguait à peu près par les mêmes qualités.

Nous ne signalerons la *Sainte Madeleine* (n° 158), du Musée de Limoges, que parce que cette petite grisaille, analogue aux pièces que nous venons de décrire, nous a été envoyée par le Louvre, où elle était également classée parmi les travaux de Jacques I Laudin (Catalogue de M. Darcel, n° D. 605).

Il en est de même du n° 159, *Saint Augustin*, (Catalogue de M. Darcel, n° D. 606), grisaille éclatante et bien fondue, où la chape et la mitre du saint sont rehaussées de ramages et ornements en rouge vitrifiable et or appliqués au pinceau.

A propos du n° 164, *Le Repentir de Saint Pierre*, nous ferons observer que parfois les fonds noirs bleuâtres donnent une cer-

(1) Il avait été acquis à la vente de la collection Pérrier, à Limoges, en 1864, pour le prix excessif de 705 francs.

taine dureté à la grisaille de Jacques I Laudin, et que dans les lumières, ses blancs atteignent souvent, sur les pièces plus spécialement commerciales, une épaisseur exagérée, ce qui alourdit le travail et lui enlève du charme. Le dessin y devient aussi plus lourd et plus incorrect. Ces défauts sont bien marqués sur les n<sup>os</sup> 169 et 170, *Psyché et l'Amour*, de la collection Taillefer, plaques qui se recommandent d'ailleurs par les qualités habituelles du blanc et de l'exécution.

Une dizaine de coupes ou tasses étaient aussi décorées de sujets en grisaille. Les n<sup>os</sup> 149, 150, 151, 153 nous viennent du Louvre, où ils avaient été aussi catalogués par M. Darcel dans l'œuvre de Jacques I Laudin (n<sup>os</sup> de sa notice, D. 628, 623, 622, 627). La première représente *L'Amour domptant la force* : l'Amour ailé, le carquois en bandoulière est à cheval sur un lion qu'il conduit à l'aide d'une guide ; sujet souvent représenté. La grisaille est, comme toujours, traitée avec beaucoup d'habileté et son blanc doux et éclatant. Elle est signée : .I. L. La bordure est décorée de fleurs et oiseaux peints en émaux et couleurs sur blanc. A l'extérieur, le fond est noir, orné de rinceaux d'or, de rosaces et fleurs sur paillons ; et au-dessous, se trouve un paysage en émaux sur blanc. Tel est le mode de décoration adopté généralement pour ces coupes basses ; elles sont hexagones, à six lobes et à deux anses.

Au fond du n<sup>o</sup> 151, coupe ronde godronnée, appartenant, comme toutes celles que nous avons citées, au Musée national Adrien Dubouché, de Limoges, se trouve une des plus charmantes grisailles que nous connaissions de Jacques I Laudin : elle représente *l'Ange et Tobie*, petit sujet plein de grâce et de bonhomie, d'un assez bon dessin et fort bien traité comme toujours.

La plus intéressante de ces coupes était toutefois le n<sup>o</sup> 187, appartenant à M. Léon Sazerat, à Limoges. Au fond, Orphée joue de la viole, et des oiseaux volent vers lui ; il est entouré d'animaux en grisaille qui garnissent chacun des six godrons de la bordure sur de petits fonds de paysage. On y lit le sigle .I.L. Cette pièce, malheureusement très mutilée, offre les mêmes qualités que la précédente, et la décoration de sa bordure sort des fleurs banales qui garnissent les lobes et les godrons des autres coupes. Celle-ci était d'un arrangement et d'une exécution supérieurs. A l'extérieur même, de fort jolis rinceaux blanc et or garnissent le fond noir des médaillons.

Il faut convenir cependant que tout cela, plaques et coupes, reste fort au-dessous de certaines pièces exceptionnellement re-

marquables, telles que les n<sup>os</sup> 4701 et 4702 *La Pêche* et *La Chasse*, du Musée de Cluny, et que l'on se ferait une idée absolument insuffisante du talent de Jacques I Laudin si l'on ne tenait compte des productions relativement hors de pair possédées par nos grandes collections. Les deux plaques de Cluny notamment, exécutées d'après des gravures de maîtres flamands, et bien dessinées, sont d'une vigueur et d'une maestria superbes; les personnages y ont une tournure qui ne se rencontrait sur aucune des pièces exposées à Limoges. L'exécution en est large, grasse et souple; le glacé et la réussite admirables. — Elles sont signées .I. L., que M. E. du Sommerard a traduit par Jehan Laudin, dans son Catalogue, ouvrage qui, au point de vue de l'émaillerie, manque malheureusement de méthode et constitue un guide peu sûr pour les visiteurs. Une étiquette apposée au bas des émaux vient rectifier partiellement cette erreur, en attribuant les plaques à Jacques II Laudin. Nous les croirions plutôt de Jacques I, dont elles montreraient dans tout leur éclat le style robuste et le faire gras et large, si opposés aux mièvreries de Jacques II Laudin (1). Ce dernier, du reste, né près de quarante ans après son oncle, n'a commencé à travailler que vers la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, et l'on s'explique qu'il n'ait point conservé cette ampleur relative qui distingue les émaux de Jacques I d'avec les siens.

Jacques I Laudin ne s'en est pas tenu exclusivement à la grisaille, et l'Exposition possédait un nombre assez considérable de sujets traités en émaux de couleur et presque exclusivement en tons translucides appliqués d'après l'ancienne méthode sur modelé blanc. Mais il n'est pas coloriste. A cet égard, ses travaux sont d'un aspect solide et corsé mais ils manquent de charme et d'éclat; souvent même Jacques I y fait preuve de mauvais goût, notamment quand il décore ses plaques de ces affreux petits cabochons opaques, durs et criards, semés en perles et en rosaces

(1) Cependant, d'après les renseignements que M. A. Darcel, le savant directeur du Musée, nous a fait l'honneur de nous fournir si obligeamment, le revers de ces plaques est bleu opaque, sourd et tirant un peu sur le violet, ce qui se rapporterait assez au type de revers de Jacques II, plutôt qu'à celui de Jacques I. Mais la grisaille de ces pièces est si exceptionnellement remarquable et les place tellement au-dessus et en dehors des productions courantes de l'atelier, qu'il n'est point surprenant que le revers de ces pièces diffère un peu de celui qui avait été adopté pour tous les travaux commerciaux. Quoiqu'il en soit, il nous semble impossible d'admettre que Jacques II, au goût essentiellement mesquin, ait pu produire ces grisailles,

aux coins des plaques, comme aux n<sup>os</sup> 130, 133, 150, 158, 159, 188 par exemple.

Pour avoir une idée des produits de la fabrication commerciale et courante de l'atelier de Jacques I Laudin, on peut se reporter aux n<sup>os</sup> 128, *Saint Jean-Baptiste*; 156, *Sainte Claire*; 166, *Saint Alexis*; 176, *Saint Dominique*; 184, *Saint Pierre, martyr*. Nous citons presque au hasard ces plaques parmi les sujets en couleur de notre artiste; on y retrouve ses défauts et qualités et cet aspect robuste et un peu lourd particulier à ses travaux.

Il distingue notamment le *Saint Jean-Baptiste* que nous décrivions ainsi au Catalogue : modelé très épais en blanc, colorations translucides manquant un peu de finesse, dessin lourd et incorrect, carnations posées en lavis légers avec lumières ménagées en blanc, sans transition, traits durement repeints en noir-brun. Les types de Jacques I sont d'un réalisme vulgaire, mais non baual. Comme sur toutes les pièces empreintes de ce caractère, le contre-émail est de ce ton violacé translucide et très clair, si particulier, avec signature en noir : LAUDIN .I. L.

La *Sainte Claire* du Musée national (n<sup>o</sup> 156) présente de même, avec un dessin assez incorrect et une exécution un peu sommaire, cet aspect vigoureux et ces carnations en lavis traitées d'une façon sobre et éclatante; en somme, l'effet en est satisfaisant. — Le n<sup>o</sup> 166 est toujours un peu lourd et sombre, mais offre les mêmes qualités que les plaques précédentes. — Dans le *Saint Dominique*, le dessin est toujours médiocre et le type vulgaire, mais le faire a quelque chose de corsé et de robuste, la couleur est soutenue, l'exécution habile; la pièce n'est empreinte ni de fadeur, ni de banalité. Jacques I y manque malheureusement de goût, et sa draperie bleue est d'un ton dur. — De même ce défaut s'accuse d'une façon choquante sur le n<sup>o</sup> 183 *bis*, *Sainte Madeleine*, dont les coins sont garnis de ces affreux cabochons opaques et polychrômes dont nous avons parlé plus haut.

Jacques I fait, au contraire, preuve d'un sentiment plus délicat sur les deux petites plaques de bourse, n<sup>o</sup> 182 et 183, dont les bustes d'homme et de femme, de l'époque de Louis XIV sont finement traités, d'une jolie couleur et d'un aspect charmant. D'ailleurs, toutes les plaques précédentes, représentant des sujets de sainteté, étaient destinées à des cadeaux pour fêtes de famille, anniversaires de naissance, baptêmes, mariages, etc., et comme nous l'avons déjà dit, c'était là la fabrication qui entretenait

l'atelier ; l'art n'y avait que peu à voir et ces productions ont toutes le même air de famille.

Notre émailleur a montré plus d'originalité dans les deux plaques suivantes que nous décrivions ainsi au Catalogue : « N° 157, *Jeanne d'Albret* (?). Le personnage à mi-corps, en costume du temps, se détache fortement sur un fond turquoise-bleu opaque. Le dessin de cette pièce est un peu lourd et mou ; son coloris heurté, mais vigoureux. Ce travail, d'un aspect inusité, ne manque pas d'une certaine valeur. Signé : .I. L. Contre-émail, lavages violacés très clairs. Inscription en noir : LAUDIN, EMAILLEUR, A LIMOGES. I. L. — 186, *Femme pliée dans une mante* (1). La femme debout, vue à mi-corps, tient un chapelet d'or, de ses mains gantées de noir ; des larmes tombent de ses yeux. Costume étrange. Fond turquoise-bleu opaque. L'effet général est singulier et rappelle de suite le n° 157 du Musée national de Limoges. Mêmes signature et contre-émail ». Les deux plaques sont rectangulaires, d'une hauteur de 0<sup>m</sup>,147 sur une largeur de 0<sup>m</sup>,145 ; la dernière appartient à M. H. Noualhier, de Limoges. — Le Louvre possède, sous les n° D. 602 et D. 603, deux portraits de femme offrant, le dernier surtout, beaucoup d'analogie avec les deux plaques de l'Exposition de Limoges. On y retrouve les mêmes types robustes, les mêmes genres de têtes, cette facture empâtée et ce coloris un peu violent dans les costumes ; le violet sombre est notamment le même.

Nos vitrines renfermaient enfin quelques coupes ou gobelets en couleur que l'on peut attribuer à Jacques I Landin.

La coupe n° 155, *Saint Michel terrassant le dragon*, a été envoyée par le Louvre au Musée national de Limoges. Le sujet est d'une exécution assez fine, d'un dessin faible, mais d'une couleur agréable. Nous pensons, comme M. Darcel (n° D. 631 de sa *Notice des émaux du Louvre*) qu'elle est l'œuvre de Jacques I. Elle est marquée .I. L. Nous n'avons pas ici la ressource du contre-émail pour nous aider dans nos attributions, comme sur les plaques.

La coupe ronde, sans pied, n° 163, *Jahel et Sizara*, de la collection Taillefer, est d'un joli travail. Les colorations sont toutes translucides, sauf le manteau rouge d'un des personnages, et très fines de ton ; le sujet soigneusement traité. Elle est signée .I. L., ce qui nous a permis d'attribuer à Jacques I Landin, le

(1) Cette plaque est reproduite dans *l'Art rétrospectif*, à la pl. LXXVIII.

n° 190, gobelet à pied représentant *Daphnis et Chloë* et *Hercule terrassant le lion de Némée*, charmante pièce qui nous vient du Louvre où elle était cataloguée sous le n° D. 645, dans l'œuvre de Nicolas I Laudin. Le fond du gobelet est noir; il est orné de deux grands médaillons ovales opposés l'un à l'autre, avec ornements en rocaille dans l'intervalle. Dans les médaillons sont exécutés les deux sujets en émaux de couleur sur modelé blanc et rehaussés d'or. Le blanc est très fortement empâté dans les lumières, le travail exécuté avec un soin minutieux, l'ensemble un peu cru mais d'un aspect agréable.

En l'absence de signature, M. L. de Laborde avait d'abord donné cette pièce, dans sa Notice de 1852 (n° 555), comme l'œuvre d'un anonyme se rapprochant des Nouailher. Nous ne voyons pas sur quoi pouvait s'appuyer son opinion; car rien, ni dans le dessin, ni dans la couleur, ni dans l'exécution, ne peut faire songer ici à un Nouailher; tout indique au contraire un Laudin, et la comparaison de cette pièce avec la coupe *Jahel et Sizara*, signée .I. L., fait voir que son auteur est un Jacques Laudin, probablement Jacques I. L'exécution est habile et se ressent encore d'une bonne méthode. Presque tous les tons sont translucides, la grisaille exécutée par enlevages dans le paysage, empâtée sans lourdeur dans les figures, le blanc de belle qualité. Les carnations sont délicieuses et propres à notre émailleur, l'aspect gai et brillant. — Il est intéressant de rapprocher ce gobelet de celui de Noël II Laudin (n° 241), appartenant également au Musée et qui représente le même sujet. La différence d'exécution et d'effet est essentielle. Sur ce dernier, tout le coloris est opaque, dur, sec et froid. Le gobelet est émaillé en blanc et le sujet, le cartouche et les fleurs qui remplacent la rocaille, peints en couleurs vitrifiables comme sur faïence et sans modelé en relief. Le faire est toujours habile, mais ce n'est presque plus de l'émail et l'effet est tout autre et bien inférieur.

Pour résumer la *manière* de Jacques I Laudin, nous dirons qu'il paraît avoir traité de préférence la grisaille; ses travaux de ce genre sont supérieurs à ses émaux de couleur. Fonds généralement noirs; quelques rapides enlevages à la pointe dans la première couche de blanc sur les vêtements, terrains et accessoires, très rarement dans les nus, et modelé obtenu, en somme, à peu près exclusivement au pinceau, par lavis de blanc superposés avec empâtements éclatants dans les lumières; petites retouches de noir en hachures légères au pinceau dans les pénombres des vêtements et dans les détails ou herbes des terrains. Facture

large et solide. Très belle qualité de blanc ; sujet s'enlevant avec éclat sur les fonds. Exécution habile ; belle glaçure. Le dessin est généralement faible plutôt que choquant par l'incorrection, quelquefois mou, souvent lourd. Les formes sont massives et sans élégance, les têtes la plupart du temps vulgaires, mais ses figures ont un air robuste et l'aspect de ses travaux n'est presque jamais tout à fait banal. Ils sont corsés et empreints d'une certaine rudesse bien opposée aux mièvreries de Jacques II. Dans les colorations, il manque d'éclat et de charme, quelquefois aussi de goût ; tons presque toujours translucides, sans beaucoup de finesse mais soutenus ; parfois cabochous opaques, durs et criards, aux coins des plaques. Carnations claires et brillantes en légers lavis d'un ton rosé, sur modelé blanc très empâté. Il ne s'attarde pas à la recherche du fini. Contre-émail en lavages violacés très clairs et bien translucides, avec signature par-dessus en noir, plus ou moins complète : *Laudin emailleur au faubour de Magnine a Limoges*. L'indication du domicile est assez rare.

Le nombre considérable des plaques signées des Jacques Laudin que nous avons eues entre mains nous a permis de faire, au sujet des signatures, certaines remarques que nous croyons utile d'indiquer ici.

De Jacques I Laudin, nous possédions soixante-dix numéros et soixante-trois de Jacques II. Sur ce nombre, nous trouvons chez le dernier vingt-deux signatures avec l'indication du domicile, et quatre seulement chez le premier. Jacques I paraît donc avoir donné bien moins souvent son adresse commerciale sur ses travaux que son neveu. Quant à l'orthographe propre à chacun d'eux, sur les quatre adresses données par Jacques I, trois sont écrites ainsi : « AU FAUBOUR DE MAGNINE » (n<sup>os</sup> 124, 164, 178) ; une seulement (le n<sup>o</sup> 175) porte « AUX. FAUXBOURGS. DE MANIGNE ». Au Louvre, les trois n<sup>os</sup> D. 660, 661, 668, qui sont de Jacques I Laudin (1), portent comme les plaques ci-dessus « AU FAUBOUR DE MAGNINE » (2) ; et enfin à Cluny, on lit au revers du n<sup>o</sup> 4704, daté

(1) Cela ne saurait faire de doute et c'est par erreur que le Catalogue les attribue à Jacques II. Ils ont l'aspect et le revers si particuliers aux œuvres de Jacques I.

(2) Au n<sup>o</sup> D. 661, on lit dans la *Notice* de M. Darcel « faubourg » et dans celle de M. de Laborde, de 1837 « faubour » ; au n<sup>o</sup> 668, M. Darcel transcrit « Maignine » et M. de Laborde « Magnine ». En somme, tout cela doit correspondre à nos indications ; l'orthographe des adresses n'est pas scrupuleusement observée dans ces différentes *Notices*, surtout dans les dernières.

de 1666 et qui est donc sûrement l'œuvre de Jacques I (puisque Jacques II n'était né que vers 1663), dont il porte du reste le contre-émail caractéristique violacé clair, la signature en or : « LAUDIN. EMAILLEUR. AU FAUBOUR. DE. MAGNINE. A LIMOGES. I. L. 1666 » (1). Sur huit plaques, nous n'en trouvons donc qu'une avec l'orthographe plus moderne « FAUXBOURG DE MANIGNE » et sept portant « FAUBOUR DE MAGNINE ».

Sur les vingt-deux adresses données par Jacques II, parmi les pièces exposées à Limoges, nous trouvons, au contraire, vingt-deux fois sans exception « FAUXBOURG » et vingt-une fois « DE MANIGNE » ; le n° 258, seul, porte « MAGNINE », et encore le style de Jacques II y est-il un peu moins bien caractérisé que sur les autres (2). Au Louvre, les n° D. 664, 665, 676, 677, 678, de Jacques II portent tous « AUX FAUXBOURG DE MANIGNE » (3). La même orthographe se trouve sur les n° 14, 15, 17, du même émailleur, au Musée de Guéret.

On peut donc conclure de là que généralement Jacques I Laudin, quand il donne son adresse, l'écrit ainsi : « AU FAUBOUR DE MAGNINE » ; et que Jacques II, qui l'inscrit beaucoup plus fréquemment au revers de ses plaques, adopte cette orthographe : « AUX OU AU FAUXBOURG DE MANIGNE ».

Nous avons dit que les *contre-émaux* de Jacques I, en *lavages de fondant un peu violacé très clair et translucide*, étaient tout à fait caractéristiques. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à se reporter au tableau qui accompagne ce travail et où tous les numéros sont groupés par émailleur. On remarquera que sur les soixante-dix numéros de Jacques I Laudin, vingt-cinq représentent des coupes, tasses ou plaques dont le contre-émail n'est pas apparent ; c'est donc sur quarante-cinq pièces que doit porter l'étude des revers. Sur ce nombre, quarante-deux offrent exacte-

(1) Le Catalogue porte *faubourg* et 1866. Ce sont deux erreurs d'impression comme a bien voulu le vérifier pour nous M. Darcel. Quant à la signature qui est en or, au lieu d'être en noir comme d'habitude, nous en avons un autre exemple à Limoges, sur le n° 130, de M. Astaix, INTERIORA VIRGINIS, qui est cependant sûrement de Jacques I.

(2) Voici les vingt-deux numéros dont il est question : 217, 224, 225, 228, 234, 235, 239, 240, 241, 243, 249, 250, 251, 252, 253, 257, 258, 260, 261, 269, 275, 276. Nous aurions pu faire porter nos remarques sur un beaucoup plus grand nombre de pièces ; les données présentes nous semblent suffisantes.

(3) La transcription de la *Notice* actuelle de 1883 n'est pas absolument fidèle, il faut la corriger en se reportant aux éditions antérieures, notamment à celle de M. de Laborde de 1857.



ment ce ton de contre-émail violacé très clair que nous avons signalé. Trois varient légèrement : le n° 127 est violacé, mais un peu sombre, avec inscription en or au lieu de noir ; sur le 137, au contraire, c'est bien le revers translucide habituel en fondant, mais sans addition de violet ; enfin au 183 *bis*, c'est le ton de lavages violacés ordinaire, mais avec marbrures de gris-bleu, et inscription en or (1).

Cet examen des revers adoptés par Jacques I Laudin est donc concluant ; nul émailleur n'a, du reste, employé des contre-émaux aussi fixes et aussi reconnaissables que les siens.

#### JACQUES II LAUDIN.

Né vers 1663, † le 7 novembre 1729 ; demeurait « aux fauxbourgs de Manigne ».

Nous avons dit, à l'occasion de Noël II Laudin, que Jacques II devait être présumé, comme ce dernier, fils de Nicolas I Laudin, par suite du titre d'« ayeul du baptisé » que porte Nicolas I dans les actes de baptême de deux de leurs enfants. Jacques II était donc frère de Noël II et neveu de Jacques I. On ne connaît point les enfants de ce dernier et il est probable qu'il n'en eut pas, car il cède son atelier à Jacques II, qui donne sur ses émaux la même adresse commerciale que lui.

Quelques pièces datées viennent appuyer heureusement la distinction établie par nous entre les œuvres de Jacques I et celles de Jacques II Laudin, basée, comme nous l'avons vu déjà, sur les différences de style, de revers, d'orthographe, etc.

Le n° 216, *le Christ en croix*, de l'Exposition de Limoges, daté de 1693, nous avait servi, pendant la rédaction du Catalogue, de point de départ, parce qu'il représentait bien la manière de Jacques II et que sa date ne permettait guère de l'attribuer à Jacques I, mort en 1695 à l'âge de soixante-huit ans. Nous re-

(1) Le n° 4704 du Musée de Cluny, *Saint Luc*, qui est signé .I. L. et daté de 1686 et par conséquent sûrement de Jacques I, offre un revers en « violet brouillé semi-translucide » d'après les indications que M. A. Darcel, directeur du Musée, nous a fait l'honneur de nous adresser. Nous croyons reconnaître là le ton habituel des contre-émaux de Jacques I.

viendrons tout à l'heure sur cette pièce, d'un aspect tout différent de celui des travaux de Jacques I.

Depuis l'Exposition, nous avons eu la bonne fortune de découvrir au Musée d'Orléans un émail dont la signature, la date et l'aspect viennent consacrer positivement notre classification. C'est le n° 53 O du Catalogue de ce Musée, plaque ovale en émaux de couleur d'un diamètre en hauteur de 0<sup>m</sup>,125, et en largeur de 0<sup>m</sup>,160. Elle représente *Sainte Madeleine dans le désert*.

La sainte est vue à peu près de face, la tête entourée d'une auréole d'or rayonnante, les yeux levés au ciel, la poitrine nue cachée en partie par sa chevelure, le reste du corps couvert d'une ample draperie. Elle est dans une sorte de grotte, accoudée à un rocher où sont posés une croix et un vase. En bas, à droite, le sigle .I. L. La plaque est bordée de deux filets d'or, dont l'un ondulé; elle est percée de trous tout autour. Le dessin, très maniéré et empreint de mignardise, n'est plus du tout celui de Jacques I, dont les têtes sont loin d'avoir cette recherche de grâce et cette afféterie. Le modelé des chairs est aussi bien propre à notre émailleur, il est exécuté par petites hachures fines et serrées, généralement non croisées, au lieu des larges lavis de Jacques I; les traits sont redessinés au pinceau sèchement et avec délicatesse. L'exécution est soignée et très fine. — Le contre-émail est en lavages violacés presque noirs, avec signature en or : *Laudin emailleur. a. Limoges. .I. L. 1696* (1).

On comprend l'intérêt qui s'attache à cette pièce, à cause de son style bien caractéristique et de sa date. Il en résulte tout à la fois qu'elle est forcément l'œuvre de Jacques II Laudin, puisque Jacques I était mort en 1695, et qu'elle nous montre la manière de notre émailleur dans sa première période de production. Or, les indications qu'elle nous fournit répondent pleinement à ce que nous avançons au sujet des caractères propres aux travaux de l'émailleur auquel est consacré ce paragraphe, et l'on verra que les émaux de l'Exposition de Limoges, classés au Catalogue dans l'œuvre de Jacques II Laudin, sont conformes de procédés et d'aspect au n° 53 du Musée d'Orléans.

Jacques II Laudin a traité surtout des sujets en couleur, et ses travaux sont loin de présenter tous un même aspect et un égal mérite. Au début de sa carrière, il pratique la véritable méthode de l'émaillerie en tons translucides sur modelé blanc préalable;

(1) C'est grâce à l'obligeance de notre ami, M. Léon Dumüys, secrétaire de la Société archéologique d'Orléans, que nous avons pu étudier ainsi cet intéressant émail.

les deux pièces dont nous venons de parler, datées de 1693 et 1696, en fournissent la preuve. Cependant son goût pour le fini de l'exécution, un dessin plus maniéré et plus étroit le distinguent déjà de Jacques I, auquel il se montre toutefois supérieur par la qualité du coloris et l'habileté de la main. Mais peu à peu, les *couleurs* vitrifiables et sans translucidité, qu'il a presque toujours introduit plus ou moins dans ses travaux, acquièrent plus d'importance aux dépens de l'*émail* véritable, et elles finissent par se substituer entièrement à lui dans les dernières œuvres de Jacques II, envahissant la surface totale des plaques. En même temps que les colorations ont perdu leur éclat et leur charme, le dessin a faibli de plus en plus, la main elle-même est devenue plus lourde et maladroite. A la fin de sa vie notre émailleur ne produit plus que des travaux d'une grande médiocrité, à tous égards comparables à ceux des Nouailher. On peut considérer les ouvrages de cette époque comme constituant sa seconde manière; ceux qui sont analogues aux pièces datées de 1693 et 1696 formant la première, seule digne de quelque intérêt au point de vue de l'art (1). Un classement rigoureux en deux séries ne saurait naturellement être opéré, la transition entre les deux manières ayant été lente et graduelle.

Le n° 216, que nous avons cité au début de ce paragraphe, est une plaque rectangulaire en émaux de couleur sur fond noir, avec rehauts d'or, d'une hauteur de 0<sup>m</sup>,260 sur une largeur de 0<sup>m</sup>,164. Il représente *Le Christ en croix* et appartient à M. Théophile Lamy de La Chapelle, à Limoges.

La plaque est émaillée d'un beau fond noir sur lequel se détache avec éclat le corps lumineux du Christ, d'un modelé très étudié, préparé d'abord en grisaille, puis repeint partout et fortement en couleur par hachures au pinceau d'un travail extrêmement soigné. Toutefois, le dessin du Christ, exécuté d'après un modèle très employé à cette époque et copié déjà par Nicolas I, dans ses *Canons d'autel* (n° 102), est lourd et vulgaire; les tons translucides du terrain sont durs et faux, les violets, notamment, désagréables. Malgré cela l'aspect de la plaque soutenu, d'une grande habileté d'exécution, d'une bonne méthode et d'un beau glacé, ne manque pas d'être satisfaisant. Elle est signée en bas, à droite : I. LAUDIN. A. LIMO (cassure). Le contre-émail est en

(1) Voir les nos 14, 15, 17 de notre *Catalogue raisonné des émaux peints du Musée de Guéret*.

lavages sombres de bleu violacé, avec inscription en or : LAUDIN, EMAILLIEUR, A LIMOGES .I. L. 1693.

Voici comment nous motivions au Catalogue notre attribution de cette pièce à Jacques II Laudin : « Le Laudin qui signe ici .I. L. est-il Jacques I ou Jacques II ? Nous pensons qu'il faut plutôt y voir le second. En effet, le premier est mort en mai 1695, à l'âge de soixante-huit ans, et le second n'est mort qu'en 1729, à l'âge de soixante-six ans. Il n'est pas impossible, à la rigueur, de supposer qu'à soixante-six ans, Jacques I ait exécuté cet émail ; cela devient toutefois peu probable lorsqu'on examine avec quel soin minutieux il est traité. Le travail très étudié de cette pièce qui ne ressent pas la fatigue ou l'hésitation, son éclat et la vivacité de sa couleur ne font pas croire à une main sénile. En outre, le contre-émail de Jacques I était habituellement violacé très clair avec signature en noir. Nous avons relevé dans ce Catalogue un nombre suffisant de contre-émaux de cette nature pour que cela permette d'en faire un des caractères propres à Jacques I. Ce dernier a, d'ailleurs, exécuté de préférence des grisailles. Bref, tout nous porte à croire qu'il y a lieu d'attribuer ce Christ à Jacques II Laudin. »

L'analogie parfaite de méthode, de procédés et d'effet de cette pièce avec la *Sainte Madeleine*, n° 53, du Musée d'Orléans, dont nous avons parlé plus haut, qui est signée I. Laudin, avec la date de 1696, ne laisse plus de doute aujourd'hui sur l'individualité de son auteur et sur l'exactitude de notre attribution. C'est le même goût maniéré sur les deux plaques, la même facture précieuse, le même éclat, la même façon de peindre les chairs par petites hachures fines, avec traits délicatement redessinés au pinceau. Le revers est le même et la signature identique avec date antérieure de trois années seulement. Notre n° 216 est donc bien l'œuvre de Jacques II Laudin, et nous ne connaissons rien d'analogue dans l'œuvre de Jacques I, comme procédés, style, effet ou revers.

Le Musée de Guéret possède (1) un émail représentant *Le Christ en croix et la Madeleine*, absolument analogue d'exécution et d'effet à notre n° 216 et évidemment de la même main et de la même période. Or, sur un contre-émail en lavages bleuâtres presque noirs (celui qui était employé habituellement par notre émailleur et à peu près le même qu'au n° 216), il est signé « *Laudin au fauxbourg de Manignz a Limoges .I. L.* » ce qui est,

(1) Voir n° 15 de notre Catalogue de ce Musée.

avons-nous vu plus haut, l'orthographe adoptée par Jacques II dans ses indications de domicile. En outre, ce qui est plus concluant encore, cette plaque est entourée d'un encadrement en rocaille tout spécial à Jacques II Laudin, comme nous le démontrerons au cours de cet article : le blanc en est assez délié et accompagné de traits d'or d'une disposition particulière, formant pour ainsi dire, entre les volutes du blanc des *touffes* raides et assez serrées au lieu des enroulements habituels.

Au n° 239, figurait un joli bénitier orné du même sujet, *Le Christ en croix avec la Madeleine*, qui était encore d'une exécution très fine et sans aucun doute du même émailleur que le n° 216. Nous y trouvions tout autour cette même rocaille touffue de traits d'or, et au revers un contre-émail en lavages bleuâtres foncés avec signature en or identique à la précédente « *Laudin au fauxbourg de Manigne a Limoges .I. L. »*.

Enfin, dans la savante *Notice des émaux du Louvre* de M. Darcel, nous trouvons, sous les n° D. 658 et D. 659, deux plaques en grisaille attribuées à Jacques II Laudin dont le revers est dit « bleu-violet » par M. Darcel, « noir » par M. de Laborde (édition de 1857), et qui est par conséquent d'un bleu violacé très sombre, conforme à ceux de nos pièces ci-dessus, et notamment du n° 216. Ces deux plaques offrent en outre cette particularité, de porter, comme le Christ de M. de La Chapelle, dans l'angle inférieur de droite la même signature et la même date « *.I. LAUDIN EMAILLEUR A LIMOGES. 1693 »*.

Le n° 4704, *Saint Luc*, du Musée de Cluny, qui est sûrement l'œuvre de Jacques I (il est daté de 1666), comme nous l'avons dit déjà, diffère, au contraire, par le style, le revers et l'orthographe de la signature, de toutes les pièces ci-dessus.

Nous avons tenu à prouver, d'une manière même surabondante, que le Christ, n° 216, était incontestablement l'œuvre de Jacques II Laudin, car, comme nous l'avons dit déjà, cette pièce nous a servi de point de départ pour mettre à sa suite une quantité considérable de travaux qui, par leur analogie avec elle, ont dû être naturellement attribués au même émailleur. Il fallait que cet émailleur fût sûrement connu.

Le n° 217, *Sainte Thérèse en extase*, du cabinet de M. Astaix, peut être cité sinon comme une des pièces les plus remarquables, du moins comme une de celles qui caractérisent le mieux la bonne manière de Jacques II Laudin, notamment par sa rocaille(1).

(1) Voir la reproduction d'un des coins en rocaille de cette plaque à la figure 3 de notre planche III. La rocaille est cependant un peu moins

C'est une plaque rectangulaire, en émaux de couleur sur fond noir, avec détails dorés, sujet renfermé dans un ovale et coins décorés de rocaille (hauteur, 0<sup>m</sup>,144; largeur, 0<sup>m</sup>,112). La sainte est vue à peu près de face, agenouillée en extase, les bras écartés; un nimbe d'or elliptique plein est au-dessus de sa tête, elle regarde au ciel ou apparaît une gloire d'or. Elle est dans sa cellule, appuyée à une sorte de massif carré gris comme les murailles; un livre en rose et rouge opaques est posé dessus; une baie laisse voir le fond noir uni. Tout le sujet est préparé en modelé blanc d'après l'ancienne méthode, recouvert dans la robe et le scapulaire de carmélite translucide, doux de ton. Les nus, le manteau blanc et l'architecture sont préparés aussi de la même façon, mais à peu près sans transparence du blanc qui ne fournit qu'une ébauche plate et lourde, insuffisante par elle-même; le dessin et le modelé y sont obtenus à peu près en entier à l'aide de retouches et de peinture en couleurs vitrifiables. On ne remarque pas un seul enlèvement à la pointe. Les ombres du manteau blanc sont finement lavées en gris-brun et les plis dessinés délicatement par lignes déliées et sûres. Les carnations en rose brigue pâle sont posées avec soin en pointillé et hachures, les lumières ménagées en blanc; le modelé en est étudié, mais plat et fade. Quelques traits et détails dorés seulement sur les vêtements. Le dessin n'est pas précisément mauvais, mais sans style, banal et un peu mesquin. L'effet est toutefois agréable, et le coloris doux de ton. L'art a moins à voir dans ce genre de travaux que le soin et l'habileté et ils sont mieux faits pour séduire le vulgaire que ceux de Jacques I Laudin. La rocaille de notre n° 217 est absolument typique : le blanc en est assez léger et convenablement disposé en volutes, quoique sans beaucoup d'élégance. Il est accompagné de longs traits d'or posés les uns à côté des autres, non en rinceaux mais en *touffes* raides et fournies que l'on reconnaît aisément quand on les a une fois examinées sur une pièce caractéristique comme celle-ci. — Le contre-émail en lavages bleuâtres foncés presque noirs est aussi celui qu'employait habituellement Jacques II Laudin, il diffère totalement de celui de Jacques I. On y lit la signature en or « LAUDIN, AU FAUXBOURG DE MANIGNE, A LIMOGES .I. L. ». C'est l'adresse de notre émailleur avec son orthographe propre.

élégante sur l'émail que sur le dessin où les traits noirs indiquent les « *touffes* » de traits d'or qui accompagnent le relief blanc.

Le n° 240, *Repentir de Saint Pierre*, à M<sup>lle</sup> Dhéralde, est intéressant à étudier au même point de vue que la plaque de M. Astaix. Saint Pierre est vu à mi-corps, les mains jointes, des larmes coulent de ses yeux ; le coq chante derrière lui. Les colorations sont bonnes, le modelé des chairs finement traité, mais d'un ton fade et blafard, fréquent chez Jacques II Laudin, surtout à mesure que l'on s'achemine vers sa seconde manière. Le dessin est mou et incorrect, visant à l'élégance. Autour de l'ovale qui renferme le sujet, les coins sont garnis de rocaille touffue de traits d'or, comme la précédente et la plupart des plaques de cet auteur. Le contre-émail est aussi celui que nous connaissons, bleuâtre sombre, avec l'inscription habituelle en or : LAUDIN, AU FAUXBOURG DE MANIGNE, A LIMOGES.

Le n° 243, *la Vierge*, à M<sup>me</sup> veuve J. Dumas, fait voir combien les attributions sont parfois délicates. Il représente, en effet, le même sujet que le n° 107, signé NL (réunis) et que nous avons classé au Catalogue dans l'œuvre de Nicolas I Laudin, l'auteur des beaux *Canons d'autel de la Cathédrale*. Nous disions à ce sujet, au Catalogue : « Même aspect et mêmes qualités qu'au n° 107 ; nous lui eussions fait volontiers la même attribution, sans la signature .I. L. qui est au bas de la plaque. Nous pensons que son auteur est plutôt Jacques II que Jacques I, à cause du fini remarquable de l'exécution du sujet, bien supérieur au faire habituel de Jacques II, il est vrai, mais qui n'est pas sans analogie avec lui. » Sans la signature, on eût été d'autant plus embarrassé ou facilement induit en erreur, que la pièce ne possède pas de rocaille et que le contre-émail de Nicolas I, en lavages bleuâtres foncés, se rapproche beaucoup de celui de Jacques II (celui de ce dernier est plus sombre et parfois plus violacé). Le contre-émail de *la Vierge* de M<sup>me</sup> Dumas est malheureusement non apparent.

Nous avons dit déjà que Jacques II employait presque toujours les couleurs vitrifiables concurremment avec les émaux translucides. Nous en avons la preuve au n° 252, *la Vierge et l'Enfant Jésus*, de M<sup>me</sup> Fayette, que nous prenons, pour ainsi dire, au hasard. Le rouge de la robe de la Vierge y est, en effet, opaque et dur. Le modelé en blanc est d'une épaisseur outrée dans les lumières ; l'exécution est soignée, comme toujours, le dessin maniéré et banal ; mais l'aspect général relativement satisfaisant. Le revers et l'inscription qu'il porte sont ceux qui ont été relevés

déjà sur les plaques précédentes, et propres à l'émailleur. — Au n° 258, bénitier en couleurs représentant le *Repentir de Saint Pierre*, à M. A. Parant, nous trouvons encore le manteau du saint en jaune opaque ombré de brun de même qualité, d'un ton très cru. Du reste, l'ensemble de la pièce, dont les autres tons sont translucides, moins ceux du livre, est d'un coloris sombre et violent, rare chez notre émailleur. L'habileté de l'exécution rachète un peu ces défauts et en somme la pièce est d'un effet plutôt corsé que positivement dur et désagréable. La rocaille toute spéciale, le contre-émail, l'expression maniérée de la tête, le fini du travail révèlent bien Jacques II. Il faut noter que si cette pièce diffère un peu des autres pour l'effet, c'est aussi la seule, sur vingt-deux pièces portant la même mention au revers, comme nous l'avons dit déjà, où Jacques II emploie la même orthographe que son oncle, dans le mot « *Magnine* ».

Si le n° 258 était d'une vigueur excessive de coloris, par contre, le n° 260, *Saint Chrysostôme*, de la collection Taillefer, est d'une tonalité pâle et froide. D'ailleurs la facture en est toujours aussi soignée, et la tête offre une grande recherche d'expression. La rocaille, le contre-émail et la signature sont caractéristiques.

Nous devons signaler la *Sainte Catherine* (n° 269), du Musée de Limoges, comme un des bons travaux de Jacques II Laudin ; elle est fine d'exécution, d'un coloris moelleux et assez soutenu, d'un dessin maniéré, mais réellement élégant et charmante d'aspect. Son revers est en lavages à peu près noirs, avec la signature et l'adresse habituelles. — Dans la même collection, les n° 270, *Saint Martial*, et 271, *Sainte Valérie*, représentent les petits produits courants de l'atelier. C'était une fabrication commerciale honnête et relevant encore un peu de l'art ; d'une bonne méthode, d'une exécution consciencieuse et d'une pratique habile. — Les n° 274, *la Vierge*, et 275, *Saint Jean-Baptiste*, nous ont été envoyés par le Louvre, où ils étaient classés, comme à l'Exposition de Limoges, dans l'œuvre de Jacques II Laudin, sous les n° D. 662 et D. 665.

Il était curieux de rapprocher le n° 223, *Saint Ignace de Loyola*, à M. H. Demartial, des n° 256, *l'Annonciation*, 216, *le Christ en croix*, et 242, même sujet. La première plaque se faisait remarquer par une bonne méthode, une exécution habile et vigoureuse, un aspect corsé inusités chez Jacques II Laudin. Les colorations, entièrement translucides, étaient toutefois d'un ton faux et désa-



gréable. On lisait sur le sujet le sigle .I. L. Il n'y avait pas de rocaïlle et le revers n'était pas apparent. Si cette pièce eût été seule, nous ne l'eussions certes pas attribuée à Jacques II Laudin. — Nous nous fussions trouvé dans le même cas vis-à-vis du n° 256, l'*Annonciation*, où les mêmes défauts sautent aux yeux dans toute leur exagération. Voici comment nous la décrivons au Catalogue : « Cette grande plaque est habilement exécutée, elle a de l'éclat; mais son dessin est détestable, et son coloris, quoique bien translucide, criard, faux et heurté. Son aspect est si surprenant que l'on se demande au premier abord si elle est bien authentique. On en est convaincu après l'avoir comparée aux n° 216 et 223 où se retrouve, d'une façon moins fâcheuse toutefois, la même qualité de coloris, ces mêmes jaunes, ces mêmes violets et bleus juxtaposés; le pavé du n° 223, notamment, est fait de la même façon et du même ton. » Elle est signée .I. L. Le contre-émail est en lavages bleuâtres foncés, translucides par exception, et porte la signature en or : LAUDIN, EMAILLIEUR A LIMOGES, .I. L. — Le n° 242 représente, comme le n° 216, le *Christ en croix*, mais le terrain y est colorié d'une façon plus tranquille et harmonieuse. Le revers est en lavages bleuâtres foncés, avec même inscription que ci-dessus et qu'au n° 216.

Nous avons donc pu reconnaître, sur trois pièces différentes, un coloris heurté ou faux qui ne se rencontre pas habituellement sur les travaux de Jacques II Laudin. Elles doivent cependant lui être attribuées puisque le n° 216 est incontestablement son ouvrage et que, dans son terrain, nous trouvons une analogie toute spéciale de coloris avec les deux autres.

Parmi les plaques pouvant appartenir à la seconde manière de Jacques II Laudin, nous citerons : le n° 220, *Buste de la Vierge*, d'un dessin et d'une couleur médiocres, produit commercial de l'atelier. La rocaïlle en est caractéristique; le contre-émail à peu près noir. — Le n° 231, *Sainte Scholastique*, sujet presque entièrement peint en couleurs opaques et aussi faible comme dessin que comme qualité de coloris, d'un contre-émail analogue au précédent. — Le n° 241, *Saint François d'Assise*, peint en grande partie sur blanc, d'un travail assez soigné, mais sans caractère. La rocaïlle est celle que nous avons signalée comme étant propre à Jacques II; le contre-émail est en lavages bleuâtres très foncés, c'est-à-dire assez semblable à ceux des plaques ci-dessus. — Le bénitier n° 257, *Sainte Catherine*, sujet peint comme les précédents, en couleurs vitrifiables sur blanc, d'une exécution soignée, mais d'un ton faux et blafard propre à beaucoup de produc-

tions de cette période de notre émailleur. L'aspect général est plat et mou ; la rocaille bien particulière. Ce mode de peinture sur émail blanc est celui qu'employait Noël II Laudin, comme nous l'avons déjà vu ; mais on peut distinguer les travaux des deux émailleurs au dessin plus accentué, à la facture plus précise, à l'aspect plus corsé des ouvrages de ce dernier. Le contre-émail de cette pièce est en lavages bleuâtres foncés avec signature et adresse particulières à Jacques II Laudin. — Le meilleur travail que nous connaissions de Jacques II, dans sa seconde manière, est le n° 276, *Saint Paul*, appartenant au Musée de Limoges. Le sujet est toujours entièrement peint en couleurs opaques, mais bien traité et d'un assez bon style. La tête et la main, bien que d'un aspect plus mat que d'habitude, sont modelées dans le goût des chairs de Jacques II Laudin. Le contre-émail est en lavages bleuâtres foncés avec inscription en or : LAUDIN AU FAUXBOURG DE MANIGNE A LIMOGES. Cette orthographe nous est connue. La plaque est décorée d'un encadrement indépendant en émail blanc orné de rocaille bleue.

Nous terminerons cet article en faisant observer que si Jacques II Laudin a fait peu de grisailles, le n° 274, *la Vierge*, du Musée de Limoges, est bien de lui. Le blanc y est d'une bonne qualité, habilement traité par lavis et retouches en noir, et même avec enlèves à la pointe ; la tête est un peu lourde et manque d'expression. Le contre-émail est en lavages bleuâtres foncés marbrés de clairs avec signature en or : LAUDIN, EMAILLEUR A LIMOGES. J. L. Ce qui tend surtout à faire attribuer cette pièce à Jacques II, c'est sa rocaille qui est touffue de traits d'or d'une façon caractéristique. D'ailleurs, cette pièce nous vient du Louvre, où elle était classée sous le n° D. 662, parmi les travaux de Jacques II Laudin.

Il nous reste à résumer ce qui vient d'être dit au sujet des deux manières de Jacques II Laudin (1) et à rechercher le ton qui peut être indiqué comme type de ses revers. Nous n'aurons pas à nous étendre sur ses grisailles ; il en a exécuté fort peu. Les sujets qu'il a traités ainsi se distinguent difficilement de ceux de Jacques I ; ce sont les mêmes procédés, mais avec un style plus faible, comme on vient de le voir au n° 274 ;

(1) Voir à cet égard les nos 14, 15, 16 et 17 de notre *Catalogue raisonné des émaux du Musée de Guéret* (Guéret, 1887).

le ton du contre-émail et l'orthographe des adresses du revers peuvent fournir d'utiles indications, la rocaille surtout, lorsqu'il s'y en trouve. Nous ne nous occuperons que des émaux en couleur.

*Première manière.* — Jacques II Laudin suit l'ancienne méthode, prépare ses sujets en modelé blanc et les recouvre de colorations translucides où se mêlent presque toujours déjà quelques tons opaques en couleurs vitrifiables. Ils s'enlèvent avec éclat sur de beaux fonds noirs. Coloris flu et agréable ; parfois cependant quelques tons heurtés ou faux. Le dessin, qui ne présente pas une grande correction, est rarement choquant, mais il est banal et sans ampleur, presque toujours maniéré et mièvre. Exécution d'un fini remarquable et d'une grande habileté. Les nus sont préparés par épaisseurs de blanc, mais avec peu de transparence, et cette ébauche ne reçoit son dessin et son modelé véritables que de la peinture qui la recouvre ; c'est ainsi que tous les traits, soigneusement redessinés au pinceau, et les chairs finement ombrées accentuent et donnent seuls du relief aux têtes, aux mains et aux autres parties nues. Ce n'est plus par lavis largement posés comme chez Jacques I, mais par hachures droites, serrées et délicates, rarement croisées, que sont posés les tons de chair d'une couleur rose brique pâle ; le modelé en est plus cherché qu'exact. Bonne glaçure. L'effet général est agréable. La rocaille qui accompagne presque toujours les travaux de notre émailleur lui est bien spéciale ; le blanc est en volutes assez légères, accompagné de « touffes » de traits d'or longs, fournis et un peu raides (n° 217), au lieu de la disposition habituelle en rinceaux souples.

*D. uxième manière.* — Les tons translucides ont à peu près disparu et tout le sujet est peint en couleurs vitrifiables dures ou fades sur un fond blanc dans lequel le modelé préalable en relief est à peu près nul, même dans les figures. Le dessin a faibli en même temps : il est devenu mou et incorrect, la facture plus sèche et plus lourde ; les carnations sont plates et blafardes. Aspect terne, creux et sans charme. Même rocaille que précédemment.

Nous avons dit plus haut que Jacques II Laudin donnait beaucoup plus fréquemment son adresse commerciale au revers de ses plaques que Jacques I, qu'il l'inscrivait en or plus ou moins complètement et l'orthographiait ainsi : « LAUDIN ÉMAILLEUR AU FAUXBOURG DE MANIGNE A LIMOGES .I. L. », tandis que Jacques I, tout en adoptant la même rédaction, écrivait « AU FAUBOUR DE MAGNINE ».

*Contre-émaux.* — Sur soixante-trois pièces munérotées (voir le tableau final), seize ne permettent pas l'examen de leurs revers, cachés par les cadres. Restent quarante-sept pièces à examiner. Sur ce nombre, quarante-une offrent un revers en lavages *bleuâtres sombres*, et leur uniformité permet de conclure à l'adoption de ce ton comme type des contre-émaux de notre émailleur. L'intensité du ton varie naturellement un peu, et certains contre-émaux bleuâtres sombres sont presque noirs. Parfois et exceptionnellement, ils sont bleuâtres sombres et violacés. Sur les six autres, deux seulement diffèrent d'une façon positive, car c'est sous toutes réserves que les n<sup>os</sup> 272 et 273 sont compris au Catalogue parmi les œuvres de Jacques II Laudin et il est fort possible qu'ils sortent de l'atelier de Jacques I. Les contre-émaux des n<sup>os</sup> 234 et 235 sont en lavages grisâtres très foncés, c'est-à-dire à peu près noirs et par conséquent très analogues à certains revers bleuâtres également presque noirs. Sur les n<sup>os</sup> 228 et 233 le ton grisâtre du revers participe un peu du brun.

Comme on voit, bien que le type des revers de Jacques II Laudin ne se confonde pas avec ceux des deux Nicolas (gris bleuâtre foncé), il arrive souvent que la distinction des contre-émaux devient fort délicate entre les travaux de ces émailleurs. Heureusement, leurs pièces sont presque toujours signées au moins I. L. ou NL (réunis), et alors peu importe la différence plus ou moins saillante des revers; en outre les particularités de style, de méthode et d'exécution aident à l'attribution. L'essentiel était de pouvoir établir sûrement entre les deux Jacques Laudin, dont la signature est exactement la même (sauf l'orthographe de l'adresse, qui n'est pas toujours donnée) le moyen de discerner leurs revers; les types aujourd'hui bien reconnus sont absolument tranchés et ils ne sauraient être confondus.

### XIII

#### LES NOUAILHER.

L'existence de la famille des Nouailher à Limoges nous est connue depuis le xv<sup>e</sup> siècle et ses membres y jouissaient de la considération commune, car nous les voyons à plusieurs

+

**E**  
**1**

1

1

1

1



reprises appelés aux honneurs du consulat ou de diverses charges électives. C'est ainsi qu'un *Couly* (Coly, Colin, Nicolas) *Noylier* (telle était alors l'orthographe usitée), émailleur, est élu consul, en 1513, avec ses confrères Nardon Pénicaud et Pierre Veyrier; un autre *Colin Noaller* figure sur la même liste en 1567 avec Pierre Reymond (1). En 1503 et 1504, Couly ou son père Pierre, payent une rente à l'abbaye de Saint-Martial sur leur maison faisant *queyrie* (angle) aux rues Manigue et des Petites-Pousses. Au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle, nous trouvons un *Pierre Noailher l'ayné* « collateur des tailles du canton des Bancs », pour l'année 1601, avec « Léonard Lymousin le jeune », ce dernier pour le canton de « Magninie ». A partir de cette époque les documents deviennent nombreux sur cette famille et l'on peut assez aisément en établir la généalogie. Sa situation paraît avoir été en décroissant depuis lors, et au XVIII<sup>e</sup> siècle les nombreux descendants de cette ancienne famille sont réduits à des positions infimes. Ses membres qui s'adonnent encore à l'émaillerie ne sont plus guère, du reste, que des artisans sans talent et sans savoir.

Nous donnons ici, d'après l'excellent « *Dictionnaire des Émailleurs* » de M. Emile Molinier, et en nous aidant des savantes recherches de MM. Antoine Thomas et Louis Guibert, un tableau généalogique de cette famille, que nous avons pu compléter à l'aide des notes qu'a bien voulu nous communiquer notre érudit confrère, M. Hervy, notaire honoraire (2).

Le premier Nouailher dont nous avons à nous occuper ici est *Couly II*, auquel sont attribués jusqu'à présent les émaux signés C. N. et datés du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Nous n'avions rien, pensons-nous, de *Pierre I*. L'Exposition ne possédait rien non plus de *Jacques*, dont les travaux en véritables bas-reliefs, témoignant d'un certain talent ou tout au moins d'une très grande habileté, sortent si complètement du genre connu de l'émail peint. Jacques demeurerait rue Manigne, sans doute au domicile de son aïeul. Après les travaux de Couly, nous aurons à examiner ceux de *Pierre II*,

(1) Voir *L'orfèvrerie et les orfèvres de Limoges*, par M. L. Guibert. Liste, n<sup>o</sup> 195, Colin II Noaller « désigné en 1567 sur les registres du Consulat avec la qualité d'*esmailleur* : le mot a été raturé et remplacé par celui de *pasticier*; mais on pourrait en inférer qu'il y avait à cette époque un Colin Noaller, émailleur. »

(2) Nous reproduisons ces notes à la fin de notre travail, on y trouvera quelques détails curieux.

confondu souvent avec son grand père, Pierre I. La manière réellement barbare de *Joseph* était représentée dans nos vitrines par un certain nombre de plaques caractéristiques. Cet émailleur demeurait, comme son père Jacques, rue Manigne. Nous ne possédions des travaux que de deux de ses trois fils : au moins un émail de *Bernard* et six de *Jean-Baptiste I*. Ce dernier conservait toujours le domicile paternel. Nous connaissons de lui onze enfants, sur lesquels un seul a continué l'industrie de famille ; c'est *Jean-Baptiste II*, qui fut, jusqu'en 1804, peintre, petit professeur de dessin et « marchand émailleur ». Un de ses frères, aussi nommé Jean-Baptiste, et qui était peintre ainsi que sa femme, à la manufacture royale de porcelaine de Sèvres, revint mourir à Limoges le 20 mars 1776, rue des Pousses, sans doute dans cette même maison paternelle sur laquelle Couly payait une rente dès 1503. Ils étaient, comme leurs frères ou sœurs, dans une situation de fortune des plus modestes.

## COULY NOYLIER

(1539-1545-1567-1588 ?)

Demeurait rue Manigne, à l'angle de la rue des Petites-Pousses.

Ce n'est que depuis 1865, et grâce surtout aux recherches de M. Maurice Ardant (1) que l'on est parvenu à attribuer à cet émailleur les travaux signés C. N. et datés de 1539 à 1545. En effet, M. Ardant signalait à cette époque, d'après les registres consulaires de Limoges et divers autres actes, l'existence, de 1503 à 1567, de deux Couly (ou Colin, diminutif de Nicolas) Noylier, émailleurs, inscrits sur la liste des consuls en 1513, 1519, 1525, 1531 et 1567. Or, en 1865, figurait à la vente du cabinet de M. Tondou, comme l'observe M. Darcel, une coupe signée COLIN en toutes lettres, et qui offrait une grande analogie de style avec les émaux marqués des initiales C. N. Si l'on observe que certaines de ces pièces sont datées de 1539 à 1545, on voit que le Colin qui en est l'auteur peut vraisemblablement être l'un de nos deux Couly Noylier, plutôt le second que l'aîné qui devait être un homme mûr dès 1513.

(1) Voir *Emaillieurs de Limoges. Couly Noylier*, par M. Maurice Ardant, br. in-8. Angoulême, 1865.



D'ailleurs, dès 1843, le savant collectionneur, M. Didier-Petit, de Lyon, écrivait, dans la notice qui précède son Catalogue, page xxviii « C. N. que je crois un Nouailher. » Qu'est-ce qui avait pu le mettre ainsi sur la voie ? Il ne nous le dit point. Il est assurément le premier à avoir proposé cette interprétation.

M. Ardant s'était demandé en 1855 (*Emaillleurs et Emaillerie de Limoges*), si C. N. ne signifiait pas Chabrou Nouailher. Il renonça après à cette explication. Certains autres écrivains ont traduit C. N. par Pierre Colin (1), nous ne savons trop d'après quels documents, sans doute d'après les noms donnés autrefois par M. l'abbé Texier, parmi lesquels, croyons-nous, figure ce Pierre Colin dont l'existence n'est pas autrement prouvée. Aujourd'hui l'on est à peu près d'accord pour admettre l'interprétation donnée par M. Ardant en 1865. On suppose toutefois que les divers ouvrages classés dans les collections sous la rubrique « Couly Noylier » ne sont pas tous du même émailleur et que certains travaux, d'un caractère plus gothique, peuvent appartenir au Couly consul en 1513. Il n'a pas été possible encore d'établir sûrement une distinction entre les productions des deux émailleurs. On remarque bien sur certaines pièces, telles que le n° D. 401, du Louvre, *La famille du Christ*, des colorations très corsées, tandis que, sur certaines autres, le n° D. 408, par exemple, du même Musée, *Josué*, les tons sont d'une très grande douceur ; mais si l'on a fait observer très exactement que ces colorations si légères de ton ont un aspect tout à fait vitreux, il convient de dire que celles du n° D. 408, tout en étant très soutenues de ton, sont aussi exceptionnellement translucides. Quant au dessin, il a partout à peu près la même incorrection et la même fierté pour ainsi dire sauvage ; la facture est sommaire et vigoureuse, l'effet rude, mais point banal.

L'Exposition de Limoges possédait quelques pièces bien caractéristiques de cet émailleur, quoique non signées, par exemple le n° 29 « *Ogier le Démon* ». Le chevalier est représenté en costume de guerrier antique, cuirasse et écharpe en turquoise-bleu, la tête barbue et coiffée d'un casque à panache de même couleur que la cuirasse. La housse du coursier blanc est ornée de grandes arabesques rouge et or ; la bride et les franges du caparaçon sont violet et or ; les jambes d'Oger couvertes de bottes brunes. Le revers de la plaque (elle est ovale, d'une hauteur de 0<sup>m</sup>,205, sur

(1) Voir notamment le Catalogue du Musée de Dijon.

une largeur de 0<sup>m</sup>,168) est en fondant, marqué de quatre barres noires.

Le dessin a cette rudesse et cette indécision bien propres à Couly Noylier; la tête du cheval est mince, et d'un type conforme à celles des chevaux des plaques de séries analogues que possède le Louvre. Le modelé blanc est léger, assez fondu, travaillé simplement, avec quelques enlevages à l'aiguille dans les plus fortes ombres, par traits larges et irréguliers. Les colorations sont douces et vitreuses et le turquoise de la cuirasse rehaussé de glacié blanc dans les lumières; les carnations en lavis légers, un peu violacés; les dorures très étendues d'eau (1). Le personnage s'enlève franchement sur le fond noir et l'effet est bien décoratif.

M. Ardant, dans sa Notice sur Couly Noylier (p. 19), dit que cette pièce est signée sur le terrain d'un C..., le reste étant effacé. Malgré l'examen long, minutieux et réitéré de la pièce, il nous a été impossible d'y découvrir trace de C. Elle n'a, du reste, aucun besoin de signature pour faire connaître son auteur. La manière de Couly Noylier y est trop accentuée pour qu'on ne la reconnaisse pas à première vue.

Cette plaque faisait partie d'une série analogue à celle des Neuf Preux, plusieurs fois exécutée par Couly Noylier, et dont le Louvre possède trois plaques superbes; les quatre barres indiquent son numéro d'ordre. Elle rappelle de suite le n° D. 409 du Louvre, *David à cheval*, de ladite série, ce sont les mêmes arabesques rouges sur la housse du coursier, le même turquoise-bleu avec rehauts de blanc dans l'armure, la même facture et la même rudesse de style. Le *David* du Louvre, plaque circulaire de 21 centimètres de diamètre, est toutefois bien supérieur à notre plaque de Limoges; il est d'une grande allure, pleine d'éclat et d'un aspect extrêmement décoratif (2). Sous le n° D. 414, on y voit une plaque ovale, de mêmes dimensions que celles d'*Ogier*; elle représente *Béranger*, d'après Lucas de Leyde, et est, comme dessin et style, à peu près de même qualité que notre n° 29 de Limoges. Ces deux plaques faisaient probablement partie de la même suite. On lit autour de notre sujet « *Ogier le Demont* », pour Ogier le Danois, duc de Danemark, l'un des douze Pairs de

(1) C'est à dire ternes, par suite de la trop grande quantité d'eau avec laquelle le pinceau a étalé l'or sur l'émail.

(2) Au Musée de Dijon, n° actuel 963, *Josué à cheval*, plaque ronde en émaux de couleur sur fond noir, détails dorés. Au bas, la marque C. N. (que le rédacteur du Catalogue a traduit par erreur : Pierre Colin). Diamètre, 20 centimètres.

France, sous Charlemagne. Cette rédaction est-elle intentionnelle? On sait que Couly Noylier était malheureusement passionné pour les inscriptions qu'il dénaturait comme à plaisir et orthographiait de la façon la plus fantaisiste.

Au Catalogue de la collection Germeau, formée jadis à Limoges, et vendue en 1868, n° 21, nous lisons : « Plaque ovale, légèrement convexe. — Peinture en émaux de couleurs sur fond noir, attribuée à *Colin Noylier*, xvi<sup>e</sup> siècle. — Cavalier en costume bleu clair et bonnet violet, monté sur un cheval blanc, richement caparaçonné. On lit au pourtour : SAN YON (Yves) DE BRETAGNE. — Hauteur, 0<sup>m</sup>,20; largeur, 0<sup>m</sup>,17. » Cette plaque était évidemment de la même série que les deux précédentes. — Le n° 22 de la même collection représente aussi un personnage à cheval du même genre et par le même émailleur; mais la plaque est ronde et d'un diamètre de 19 centimètres.

De la même série encore était sans doute le n° 41, de l'Exposition de Limoges, *David à cheval jouant de la harpe* (1), plaque en émaux de couleur sur fond noir, ovale, d'une hauteur de 0<sup>m</sup>,198 sur une largeur de 0<sup>m</sup>,156. Légende : DAVID REX ISRAEL. Les colorations en étaient claires, comme dans la plaque d'*Ogier*, le dessin assez bon, l'aspect toujours très décoratif. David avait cette physionomie farouche que Couly se plaît à donner à ses personnages, dont les yeux sont habituellement enfoncés sous les sourcils; la facture était empreinte de cette rudesse et de cette sorte d'indécision particulière à l'artiste, résultant d'un manque de soin ou d'habileté; l'effet était, comme toujours, remarquable et aussi propre à l'auteur.

Sous le n° 30, était exposée une intéressante petite salière, appartenant, comme la plaque d'*Ogier*, à la collection de M. Durand. Elle avait fourni, en 1866, à M. Ardant, la matière d'une petite plaquette intitulée : « Salière émaillée de Nardon Pénicaud ». La description qu'il donne de la pièce n'est pas très exacte et son attribution est évidemment erronée. Aucune marque ou poinçon n'apparaît sur la salière, et elle n'a aucun rapport particulier de dessin dans les figures, de couleur, de procédé ou d'aspect avec les travaux de Nardon Pénicaud. Elle se rapproche davantage de la manière et du style de Couly Noylier, auquel nous l'attribuerions assez volontiers. Elle est hexagone

(1) Reproduit dans *l'Art rétrospectif*, pl. LXXII, ainsi que dans l'Album photographique de M. Micusement.

avec cavité centrale dans les parties supérieure et inférieure, décorée en émaux de couleur rehaussés d'or, et représente : dans le creux supérieur, entouré d'un encadrement rond perlé en blanc, un buste de femme ; au-dessous, un buste d'homme (détérioré) ; sur les côtés, 1° Saint Jacques en costume de pèlerin, légende : *Sante Iacobe, orra p. no.*, fond violet ; 2° Hercule abattant un monstre : *Svis non... Arcvles*, fond bleu ; cette bête, peut-être l'hydre de Lerue, rappelle le monstre qui cherche à dévorer Andromède sur le socle du célèbre Persée de Florence ; 3° Saint Pierre : *Sante Petre, ora pro nobi*, fond vert ; il est un peu moins mauvais que les autres de dessin ; 4° Hercule tenant la tête de Cacus : *Arcvles*, fond violet ; 5° Saint Jean avec le calice d'où sort un dragon ailé : *Ste Iohamn... ora pr...*, fond bleu ; 6° Vénus sur un dauphin : *Semper que manvas* (?).

Les traits du buste de la femme ont bien l'indécision du dessin de Couly Noylier. Toutes les colorations sont appliquées sur le cuivre qui transparait, sauf le fond bleu de Saint Jean, quelques verts et bleus des terrains et personnages qui sont posés sur blanc. Les tons du Saint Jean et de son fond sont bien doux et vitreux. Le modelé en grisaille des nus est accentué et fondu sans empâtements exagérés ; ils n'ont pas reçu de tons de chair. La pièce est d'une exécution sommaire, assez glacée mais un peu sombre, éclairée seulement par les blancs des nus. Le dessin est lourd et incorrect, mais naïf ; l'effet corsé, et en somme assez décoratif. On y retrouve bien le dessin, le modelé, le goût et la couleur de Couly Noylier ; son habitude de mêler les sujets religieux et profanes sans lieu d'idée apparent, ses inscriptions baroques et son orthographe propre.

Deux autres plaques de l'Exposition étaient aussi sûrement l'œuvre de Couly Noylier. Ce sont les n° 50 et 51. Le premier est une plaque carrée qui se présente en pointe par rapport au sujet et mesure 0<sup>m</sup>,131 de hauteur sur 0<sup>m</sup>,129 de largeur ; on y voit une grosse *Tête de femme*, au profil vulgaire et lourdement traité, la bouche entr'ouverte, le cou gros, les cheveux blonds foncés renfermés dans une résille blanche ; elle a une coiffure ailée, ornée d'un médaillon contenant une tête de roi couronné. Au-dessous du cou, une draperie bleue. Légende : *EXLENX SVIS*. Le contre-émail est en fondant. Le modelé est préparé à la pointe et adouci par des lavis ; les colorations, toutes appliquées sur blanc ont cette douceur et cet aspect vitreux que nous avons signalés déjà sur certaines pièces précédentes ; le blanc lui-même est plus transparent que celui des autres émailleurs et additionné

en plus grande proportion de fondant, ce qui lui donne un ton gris semi-translucide, assez particulier, et qui se retrouve souvent chez Couly Noylier. L'exécution est lourde, même dans les rehauts d'or et l'inscription. Il n'y a pas de ton de chair, sauf une teinte rouge très faible sur les lèvres. Cette pièce porte trop l'empreinte du faire de notre émailleur pour qu'on hésite à la lui attribuer. Le dessin rappelle de suite les deux grosses têtes du Louvre, D. 411 et D. 412, *La Déesse Cérès* et *Jules-César*, vues de profil (1).

La seconde plaque, appartenant comme le n° 50, au Musée national de Limoges, et faisant pendant à celle d'*Hélène*, est aussi en losange, d'un diamètre de 0<sup>m</sup>,499 en hauteur sur 0<sup>m</sup>,173 en largeur. Elle représente un buste de guerrier, vu de profil à gauche, coiffé d'un casque turquoise-bleu à visière relevée, cimier et panache d'or, et vêtu d'une draperie à l'antique en bleu assez franc de ton. Légende en or sur le fond noir : PARIS. Le contre-émail est en fondant. Les procédés d'exécution sont les mêmes dans cette plaque que dans la précédente. Elle lui est cependant préférable : le dessin en est plus ferme, le coloris plus soutenu, la tête plus noble et d'un meilleur style. Le profil en est droit et la partie supérieure du visage très allongée ; on remarque souvent ce type de tête dans les travaux de Couly, notamment au Louvre, sur les n°s D. 401, *La Famille du Christ*, D. 402, Salière. M. Ardant attribuait déjà avec raison nos n°s 50 et 51 à Couly Noylier, dès 1865, dans sa brochure sur cet émailleur (p. 17). Mais il y dit, à propos de *Paris* : « Auprès de cette légende, arabesque et fleur de lys, lettre C... ». Nous avons examiné à satiété cette pièce, même à la loupe, pendant la durée de l'Exposition et depuis, et, pas plus que sur la plaque d'*Ogier* appartenant à M. Durand, nous n'avons pu y découvrir trace d'un C, même

(1) M. Durand, de Limoges, possède dans sa collection un grand médaillon rond, *Cérès*, qui n'avait point été exposé. Cette grosse tête en grisaille est évidemment de la même main que les deux têtes du Louvre que nous venons de citer et qui sont sans aucun doute de Couly Noylier, comme l'indique le Catalogue. Son air de famille avec la *Tête de femme* n° 50 du Musée de Limoges est aussi incontestable. Les ornements d'or y ont été posés trop étendus d'eau, comme on le voit souvent chez cet émailleur, qui cherchait avant tout la liberté d'exécution. Un trait, coupé par intervalles de fragments de torsade, en or, entoure le sujet, genre d'ornement qu'affectionnait particulièrement Couly Noylier autour de ses plaques.

effacé par le temps. Ici encore, comme dans beaucoup d'autres cas analogues, M. Ardant a décrit cette pièce avec plus de complaisance que de fidélité. Il n'en a pas moins le mérite de lui avoir appliqué avec sûreté le nom de son auteur à une époque où Couly Noylier était encore inconnu.

Nous avons vu dans la collection Daviller aujourd'hui installée au Louvre, deux plaques en losange légèrement plus grandes que celles du Musée de Limoges, et qui représentent comme ces dernières *Pâris* et *Hélène*. Elles sont du même émailleur et offrent un aspect bien analogue. Ces émaux devaient être destinés à garnir des panneaux de meubles ; ils sont d'un effet assez décoratif.

Le Musée de Limoges possède encore, sous le n° 56 de notre Catalogue, un plateau de coupe, envoyé par le Louvre (n° D. 420). Il représente, au-dessous, des combats et paysages en grisaille, scènes de la vie d'Hercule, etc., encadrés d'une torsade bleu opaque et d'un filet blanc, avec détails dorés ; le dessin en est peu correct et l'exécution sommaire et heurtée, mais l'effet assez satisfaisant. Au-dessus : quatre médaillons en camaïeu d'or sur fond noir, séparés par des rinceaux d'or, avec bustes et légendes : ERCVLES. SVIS. APELE. — HELENE. SVIS. APELEE. — ERCVLES. SVIS. TSERE (?). — ELENE SVIS APELE. IEN (?). Autour est une guirlande en émaux de couleur (jaune, vert et bleu) sur blanc, avec torsade d'or. Le travail de toute cette face est grossier et lâché. Dans les grisailles du dessous, les cernés sont seuls obtenus à l'aiguille, le modelé est tout fait au pinceau. Cette pièce était cataloguée au Louvre dans l'œuvre de Couly Noylier ; cette attribution semble exacte (1).

La manière de Couly Noylier, dont les ouvrages sont bien reconnaissables, peut aisément se définir ainsi : dessin généralement peu correct, lourd mais énergique et non sans un certain caractère ; dans beaucoup de pièces, il a même de l'allure ; têtes

(1) Le Musée de Limoges n'a acquis que depuis l'Exposition une petite plaque rectangulaire de 0<sup>m</sup>08 de hauteur sur 0<sup>m</sup>06 de largeur environ. Elle doit provenir d'un coffret, et représente *Hercule* en grisaille un peu teintée sur fond brun-rouge clair. Le dessin incorrect présente bien cette indécision propre à Couly Noylier, avec son modelé sommaire et souvent lâché ; quant au fond, il lui est aussi particulier et nous en connaissons d'autres exemples. Le revers est en fondant. Il n'y a ni marque ni signature. Cette pièce est plus intéressante comme document que comme objet d'art.

longues à profils droits et vulgaires, avec le bas de la figure relativement court ; traits de contour comme hésités et indécis, n'enlevant pas à l'ensemble une certaine hardiesse ; modelé blanc léger, avec quelques enlevages à l'aiguille par traits irréguliers et incertains, exécuté principalement au pinceau par lavis la plupart du temps pas très empâtés ; le blanc est souvent semi-transparent, d'un aspect gris et vitreux. Il n'emploie pas de tons de chair, ou les pose rapidement par lavis très minces. Colorations parfois très soutenues, plus souvent de tons rompus et très doux, presque toujours extrêmement translucides, et quelquefois comme noyées de fondant, avec lumières rechargées en blanc. Facture sommaire, souvent même lâchée ; il méprise les petits moyens et ressources accessoires, n'emploie pas le paillon, est insoucieux du fini. Effet général empreint d'une originalité rude et sans élégance, mais bien décoratif. Les personnages et les chevaux ont des airs de tête fiers et farouches, les yeux enfoncés sous les sourcils, les traits contractés ; ils s'enlèvent hardiment sur les fonds noirs. Il pose ses rehauts ou détails d'or très étendus d'eau, ce qui les rend comme baveux, lourds, mous et ternes. Inscriptions très fréquentes, la plupart du temps baroques et d'une orthographe effrénée. Ses revers sont toujours en fondant. Il signe *Colin* ou C. N. accompagnés de dates variant de 1539 à 1545.

#### PIERRE II NOUAILHER.

Né vers 1657, † le 28 septembre 1717 dit « âgé de 60 ans environ ».

« On est dans l'habitude d'attribuer au même émailleur toutes  
 » les pièces qui portent, soit la signature d'un Pierre Nouailher,  
 » soit le monogramme P. N. Nous pensons qu'il n'en peut être  
 » ainsi et qu'il faut distinguer les œuvres de deux mains. Il est  
 » impossible, en effet, que le Pierre Nouailher, que l'on sait être  
 » né en 1657 et qui ne devait guère produire avant l'année 1680,  
 » ait possédé le style et la facture encore tout influencés par les  
 » habitudes du xvi<sup>e</sup> siècle, que l'on remarque dans les pièces  
 » n<sup>os</sup> D. 424 à 428.

« En effet, les figures montrent encore une certaine élégance  
 » héritée de la Renaissance, même dans le dessin des extrémités,  
 » qui sont accentuées avec fermeté. Puis, la pratique est encore

» celle de la grisaille, telle qu'elle fut employée pendant le **xvi<sup>e</sup>**  
 » siècle ; mais au dessin par enlavage tracé en dessous, se mêlent  
 » déjà quelques traits de bistre noir appliqués par-dessus.

» Enfin, de la comparaison des pièces signées P. N. avec celles  
 » des I. Laudin, du milieu du **xvii<sup>e</sup>** siècle, il nous semble res-  
 » sortir que, quelle qu'ait été la lenteur avec laquelle les émail-  
 » leurs limousins se sont mis à suivre le mouvement et les trans-  
 » formations de l'art, il est difficile que leur auteur appartienne  
 » à la fin de ce même siècle. Nous attribuons ces pièces au Pierre  
 » Nouailher que l'abbé Texier dit être le père de Jacques » (1).

Telles sont les judicieuses remarques à l'aide desquelles M. Darcel, le savant rédacteur de la *Notice des Émaux du Louvre*, établit une classification que l'examen de l'ensemble des ouvrages signés P. N. semble justifier pleinement. Nous avions nous-même été tenté de procéder d'une façon analogue dans la rédaction de notre Catalogue, considérant comme tout-à-fait improbable que certaines pièces, telles que le *Christ*, en grisaille, n° 323, ou le *Saint Simon*, n° 326, fussent de la même main que la nombreuse série de plaques en émaux de couleur si conformes d'aspect entre elles et dont le n° 327, *La Sainte Famille*, de M<sup>me</sup> veuve Eugène Ardaut, présente bien le type. Ces dernières donnent pleinement l'impression de notre art local à l'extrême fin du **xvii<sup>e</sup>** et au cours du **xviii<sup>e</sup>** siècle ; les premières, au contraire, se ressentent trop, par la méthode et l'aspect, de l'influence de la première moitié du **xvii<sup>e</sup>** siècle, pour que l'on n'essaye pas de ne point les confondre avec les précédentes. La hâte apportée forcément à la rédaction du Catalogue ne nous avait pas permis de tirer au clair cette question pendant l'impression de notre travail. Mais nous avons été frappé par la découverte de la signature et de la date inscrites au revers du n° 325.

Cette petite pièce est un Baiser de Paix en grisaille représentant *La Descente du Saint-Esprit*, contre-émailé en fondant et au revers duquel la mauvette a été recollée ou consolidée à froid par un empâtement de gomme laque et de vernis dont on a maladroitement et inutilement enduit tout le dessous. Vu le mérite relatif de cette pièce, nous avons prudemment enlevé quelques parcelles de vernis du revers, qui ont mis à jour des lettres tracées en noir ; poursuivant avec d'autant plus d'intérêt et de curiosité notre investigation, nous sommes enfin parvenu à découvrir l'inscription dont la figure 4 de notre planche III donne le *fac-simile*.

(1) *Notice des émaux du Louvre*, pp. 204 et 205.



Elle est d'une netteté parfaite, malheureusement interrompue, au milieu du nom de l'émailleur, par une cassure, et au commencement par le collage de la manette que nous n'avons point attaqué. Mais son interprétation ne présente aucune difficulté, c'est la signature du Pierre Nouailher de 1682. On ne voit point le P, mais il est probablement caché sous la gomme laque qui entoure l'attache de la manette. D'ailleurs la date indique forcément Pierre II Nouailher, car lui seul pouvait produire en 1682. Pierre I, né au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, élu « collateur des tailles » en 1601, devait être mort depuis longtemps. Il en était de même de Martin, né en 1587. Quant à Jacques, nous savons qu'il mourut en 1674. Reste seulement Joseph, dont quelques travaux nous sont connus et que M. Emile Molinier suppose né vers 1666; il n'est guère admissible qu'il puisse s'agir ici de lui, car en 1682 il n'aurait été âgé que de seize ans environ, et nous verrons que la facture du Baiser de Paix dénote une main habile et très expérimentée dans la pratique de l'émail; en outre ce que nous connaissons de Joseph est si loin de ressembler à cette *Descente du Saint-Esprit*, et d'un art si barbare que l'on ne saurait réellement songer à lui ici un instant, comme on le verra à l'article qui lui est consacré.

On peut objecter, il est vrai, que M. Antoine Thomas a donné la date précise du baptême de Pierre II Nouailher au 15 juin 1665 (1), ce qui ne lui donnerait qu'un an de plus qu'à son frère Joseph. Mais nous ferons remarquer que le savant archiviste, fait suivre, lui-même, la date de la mort de Pierre II, 28 septembre 1717, de cette indication qu'il relève sans doute sur l'acte mortuaire « dit âgé de soixante ans environ ». Cette indication ne concorde pas avec la date du baptême et on peut en inférer que la date de baptême du 15 juin 1665 n'est peut-être pas exacte ou s'applique à un autre, et que Pierre II était né vers 1657, date indiquée déjà, du reste, par M. Darcel (2). Le testament de Jacques Nouailher, père de Pierre II, que nous reproduisons à la fin de ce travail avec divers autres documents relatifs aux Nouailher, vient trancher à peu près la question dans le sens proposé par nous. A la date du 4 novembre 1669, Jacques déclare, en effet, avoir six enfants vivants de son mariage avec Marguerite Cognasse, âgés de moins de vingt-cinq ans, savoir : « Pierre, Marie, Joseph, autre Pierre, Valérie et

(1) *Inventaire sommaire des archives communales de Limoges antérieures à 1790*. Introduction, p. 10.

(2) *Notice des émaux du Louvre*, pages 204 et 205.

Magdeleine », sans parler des enfants qu'il avait pu perdre déjà. La naissance de l'aîné, Pierre, doit donc remonter certainement au-delà de juin 1665; et notre Pierre II Nouailher, émailleur doit sûrement être celui qui est cité le premier par son père, car nous le voyons ajouter souvent à sa signature, sur ses émaux, la qualité de « layné ».

Nous croyons donc qu'on peut considérer Pierre II Nouailher comme l'auteur du Baiser de Paix, n° 325.

Cette petite plaque est rectangulaire, cintrée en haut et d'une hauteur de 0<sup>m</sup>,127 sur une largeur de 0<sup>m</sup>,097. Elle est peinte en grisaille sur fond noir et représente, avons-nous dit, la *Descente du Saint-Esprit* sur les apôtres, qui entourent la Vierge; une petite bordure en rocaille, avec filet jaune opaque relevé d'une raie rouge de même qualité sert d'encadrement au sujet. La composition et le dessin sont assez bons et empreints des souvenirs classiques. La grisaille employée légèrement est presque entièrement modelée par enlevages à la pointe, d'un travail particulier très fin, mais sec et irrégulier; ses hachures serrées lui donnent presque l'air d'une gravure au burin. Il fallait une certaine habileté pour exécuter sur une surface très restreinte un sujet aussi chargé, et cela uniquement par épaisseurs graduées de blanc dans les lumières et enlevages dans les ombres, sans le secours des retouches de noir au pinceau. Le blanc est d'une bonne qualité et l'aspect satisfaisant. Le contre-émail en fondant est encadré d'un feston noir et des rinceaux noirs ornent également la poignée émaillée en fondant. Cette intéressante pièce appartient au Musée national de Limoges.

On comprend la surprise éprouvée par nous à la découverte de sa signature et de sa date. En effet, de toutes les pièces que nous connaissons, soit à Limoges, soit au Louvre ou ailleurs et qui sont attribuées à un Pierre Nouailher, aucune ne dénote à un tel degré chez son auteur le respect des traditions du xvi<sup>e</sup> siècle; nulle grisaille n'est ainsi traitée avec la pure méthode des vieux maîtres; nul sujet ne présente cet aspect classique. Nul enfin, n'étaient la date et la bordure, ne mériterait, comme le n° 325, d'être attribué à Pierre I. Les pièces du Louvre n°s D. 424 à 428, indiquées comme travaux de cet émailleur, sont bien plus empreintes du sentiment de la décadence et trahissent une époque bien plus récente que celle qu'aurait pu faire présumer *La Descente du Saint-Esprit*. *Le Christ* de M. Astaix et le *Saint Simon* de M. Taillefer, dont le style est tout autre que celui de la plupart des émaux généralement connus de Pierre II, sont eux-mêmes d'un aspect bien plus moderne.

Et cependant, le Baiser de Paix du Musée de Limoges n'est pas l'œuvre de Pierre I; on peut dire avec certitude que Pierre II Nouailher en est l'auteur.

La conséquence de ce fait est que les attributions qu'on avait cru pouvoir faire jusqu'ici à Pierre I des émaux d'un caractère ou d'une méthode préférables, ne peuvent être maintenues. Tous les divers travaux signés P. N. ou *P. Noualher* sont sans distinction de Pierre II; seulement il y a lieu de constater chez cet émailleur deux manières bien tranchées; l'une où il se conforme davantage à la tradition, l'autre où ses travaux ressentent le plein XVIII<sup>e</sup> siècle. Sur le Baiser de Paix du Musée, il faut remarquer que malgré le style relativement ancien du sujet, l'encadrement en rocaille avec filets en jaune et rouge opaques est bien dans le goût de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (1).

(1) Notre confrère et ami M. Louis Guibert, le savant vice-président de la Société archéologique du Limousin, a déclaré ne pouvoir se ranger à notre avis sur ce point, à cause d'une différence de style par trop accentuée entre les pièces que nous attribuons à la première et à la seconde manière de Pierre II Nouailher. Il est certain que de prime abord on est tenté d'y reconnaître l'ouvrage de deux mains différentes. Mais quoique Jacques Nouailher ait eu deux fils du nom de Pierre, aucun document ne nous autorise jusqu'ici à penser que le plus jeune des deux frères se soit adonné à l'émaillerie; et la différence de mérite entre les deux séries de travaux n'est point si grande qu'on pourrait le croire de suite : le dessin des grisailles de la première manière, loin d'être correct, est fortement empreint déjà de cette afféterie qui se remarquera bientôt avec plus d'exagération sur les ouvrages de la seconde période, les têtes ont des airs maniérés et souriants (surtout dans le regard). Les productions de la seconde manière, tout bien considéré, ne sont guère inférieures à celles de la période précédente, bien que la décadence s'y accentue naturellement; le coloris a ordinairement du charme et de l'éclat; le goût est un peu plus faible, mais c'est celui du temps.

On nous objectera peut-être que c'est parmi les travaux de l'une des deux séries seulement que se lisait, à l'Exposition, la signature de « *P. Noualher layne* », tandis que sur les autres, on lisait simplement « *P. Noualher* », et qu'il s'agit par conséquent de deux artistes distincts. — Nous répondons que c'était sur quelques pièces seulement de la seconde manière que se lisait la première inscription et que nombre d'autres étaient signées exactement comme les grisailles de la première manière. D'ailleurs, nous sommes à peu près certain d'avoir vu, en dehors de l'Exposition et sur une pièce analogue à ces grisailles, mais que nos souvenirs ne nous permettent pas de désigner aujourd'hui, cette même signature de « *P. Noualher layne* ».

Tant que les chercheurs et les érudits ne nous auront point fourni

Parmi les travaux de la première manière de Pierre II Nouailher doivent se ranger d'abord les grisailles n° 323, *Le Christ*, et 326, *Saint Simon*. La première appartient à M. Astaix. Le Christ y porte d'une main le globe crucifère et bénit de la droite. Le sujet est enfermé dans un ovale et les coins de la plaque sont garnis en rocaïlle et fleurs sur paillons verts et violets. Le fond est noir. La qualité du blanc de la grisaille est assez bonne; son dessin, qui manque un peu de correction et de style, est déjà maniéré. Le modelé blanc est très empâté dans les lumières et d'un ton violacé désagréable dans les ombres, qui sont traitées par lavis et enlevages à la pointe d'après la méthode usitée au xvi<sup>e</sup> siècle. Le contre-émail est en fondant avec signature en noir : P. NOUALHER A LIMOGES. Evidemment, cette pièce est d'une facture et d'un caractère tout autres que celles que nous examinerons tout à l'heure à propos de la seconde manière de notre émailleur et l'on eut pu à la rigueur en faire l'attribution à Pierre I, sans la découverte de la date du n° 325. Cependant, tout bien considéré, le dessin sans ampleur, la physionomie d'une grâce recherchée, correspondent assez bien au goût de l'époque indiquée au revers du Baiser de Paix. — La seconde grisaille appartient à la collection Taillefer, elle est analogue d'effet et de procédés à celle de M. Astaix. Toutes deux sont brillantes et se détachent avec éclat, mais un peu sèchement, sur un fond noir vif.

La *Sainte Claire* (n° 324), en émaux de couleur, quoique d'un aspect un peu lourd et d'un dessin peu correct, se fait remarquer par des colorations translucides plus sobres que d'habitude, par des ombres modelées en enlevages à la pointe sur le fond noir, par son revers de fondant avec signature en noir : P. NOUALHER, A LIMOGES. Elle doit appartenir à la même période de production que les plaques précédentes.

Nous avons été embarrassé pour le classement du n° 123, fort joli gobelet à deux anses et à pied, du Musée national de Limoges, représentant dans un ovale, sur une face, Méléagre qui offre à

sûrement un nouvel émailleur du nom de Pierre Nouailher, auquel puissent être attribués les ouvrages de la seconde série (émailleur que nous ne rejetons point *à priori*), nous devons les grouper, comme il vient d'être dit, autour de Pierre II. En tout cas, le Baiser de Paix, daté de 1682, nous interdit de songer à Pierre I, et l'émailleur à découvrir serait un Pierre III.

Atalante la tête du sanglier qu'il vient d'abattre; sur l'autre face, une tête d'ange, avec des fleurs et des rinceaux, partie en grisaille, partie en émaux. Le petit sujet, en émaux de couleur sur blanc, est d'un aspect charmant. Légende : MELEAGRE. ET. ATALANTE. Voici ce que nous en disions au Catalogue : « Ce gobelet, quoique traité moins habilement que les pièces du déjeuner, n° 199 à 203, ne peut être attribué à Noël II Laudin, leur auteur; il leur est de beaucoup supérieur comme coloris et effet décoratif. D'autre part, un fini moins précieux dans l'exécution, un dessin et un aspect de ton plus sévère que dans les travaux de Nicolas I Laudin ne nous permettent pas non plus de l'attribuer à ce dernier. Il pourrait même être plus ancien. xvii<sup>e</sup> siècle. » Depuis, en étudiant de nouveau quelques pièces du Musée, ce gobelet ayant été rapproché fortuitement du Baiser de Paix, nous avons été frappé de l'analogie d'exécution de ces deux pièces, dans la grisaille. Le blanc y est enlevé à l'aiguille de la même façon sèche et fine, un peu indécise, par hachures non parallèles; c'est surtout remarquable dans le ventre du sanglier. Malgré le peu d'importance qu'elle semble avoir, cette observation ne laisse aucun doute sur l'identité de l'auteur des deux pièces, quand on les examine à côté l'une de l'autre, tant la particularité est précise et facile à remarquer. C'est donc de la première manière de Pierre II Nouailher que provient cette intéressante pièce.

Cela est devenu évident pour nous depuis; nous avons pu, en effet, apprendre récemment que ce gobelet nous avait été envoyé par le Louvre, où nous le trouvons inscrit sur la *Notice des émaux* de ce Musée (n° D. 429) parmi les travaux de Pierre I Nouailher. (Nous savons aujourd'hui qu'au lieu de Pierre I, il faut dire Pierre II, première manière).

Les travaux de la seconde manière de Pierre II Nouailher, les seuls qui lui fussent attribués ces derniers temps, sont beaucoup plus nombreux que ceux de sa première période de production. Nous en possédions au moins vingt spécimens.

Le n° 327, *La Sainte Famille*, à M<sup>me</sup> veuve Eugène Ardant, peut être pris pour type de cette série d'ouvrages, qui sont, d'ailleurs, tous d'une grande analogie d'aspect. C'est une plaque octogone en émaux de couleur sur fond noir avec rebauts d'or, d'une hauteur de 0<sup>m</sup>,138 sur une largeur de 0<sup>m</sup>,123; le sujet est inscrit dans un ovale et encadré de rocaille rehaussée de rose et de quatre médaillons représentant Saint Louis, Sainte Elisabeth, Sainte Madeleine et Saint Jean. Voici comment nous nous exprimions au Catalogue au sujet de cette pièce :

« Le dessin est incorrect, le rouge de la robe de la Vierge dur et opaque; la facture médiocre, mais l'aspect relativement agréable. On remarquera dans la plupart des ouvrages de Pierre II Nouailher une bonne méthode d'exécution et un certain sentiment de la couleur qui donne souvent du charme à quelques-unes de ses œuvres, bien qu'elles soient habituellement dépourvues de talent. Ses travaux sont facilement reconnaissables à leur coloris bien translucide mais souvent un peu vif, aux tons roses (voir n<sup>os</sup> 309 et 310, par exemple) plus ou moins corsés de quelques vêtements (ici il est mauve pâle), à un modelé blanc heurté sous les colorations et exécuté presque uniquement par lavis et sans enlèves à la pointe, à un dessin maladroit mais naïf, empreint d'un certain sentiment, à des airs de tête particuliers qui se distinguent facilement lorsqu'on les a remarqués plusieurs fois, à des carnations roses extrêmement légères et à peine indiquées dans les ombres, à un blanc très glacé, à une rocaille très saillante et parfois rehaussée de touches roses, vertes ou bleues, à un contre-émail de fondant pur teinté de marbrures bleutées et très translucides (voir n<sup>o</sup> 363). Il signe au revers en noir ou d'un ton verdâtre (qui est peut-être de l'or mélangé de cuivre ou d'argent et oxydé). — Les indications générales que nous venons de donner comme coloris, sentiment, dessin et exécution se rapportent particulièrement à cette plaque. — Contre-émail fondant bleuté et marbré; signé en vert (or impur oxydé?): PIERRE NOUALHER LAYNE A LIMOGES. Il signe « l'ainé » par rapport à ses autres frères Joseph, Pierre et Martial, et à ses sœurs, plus jeunes que lui, en effet. »

La description détaillée des diverses pièces offrirait peu d'intérêt, et pour bien faire ressortir la seconde manière de Pierre II Nouailher, nous ne pouvons mieux faire que de reproduire ici nos observations consignées au Catalogue à propos des ouvrages les plus caractéristiques, observations scrupuleusement relevées, comme nous l'avons dit déjà, sur les pièces elles-mêmes après examen minutieux et réitéré.

N<sup>os</sup> 309 et 310. Bourse, appartenant à M. Boudeau de Machaumont, composée, comme d'habitude, de deux plaques en émaux de couleur sur fond noir, avec rehauts d'or et ornements en rocaille, représentant sur chaque face un buste d'homme et un buste de femme, de l'époque de Louis XIV. « Les colorations du costume de l'homme sont claires et gaies, d'un effet charmant; celles de la femme plus cherchées comme variété et originalité de tons, sont un peu fausses et moins riches; le blanc des gri-

sailles est bien laiteux et fondu; l'exécution soignée et habile. — Nous ne serions point surpris que cette bourse sortit de l'atelier de Pierre II Nouailher; nous y retrouvons l'éclat de son coloris bien translucide, notamment ce rose tendre qu'il emploie assez heureusement et qui est, avec un peu moins de finesse, le même que celui de Nicolas I Laudin. Les chairs sont comme un peu boursoufflées (détail caractéristique), teintées d'un ton très pâle; l'expression des physionomies a l'on ne sait quoi de singulier, de maniéré et naïf à la fois, qui fait reconnaître volontiers les travaux de cet émailleur. Quoi qu'il en soit, cette bourse qui est complète, avec sa monture de soie bleue, ses cordons et ses glands bleu et or, est charmante. »

N<sup>os</sup> 335 et 336. Deux autres plaques de bourse à M. Durand. « Les chairs boursoufflées des figures; le dessin incorrect, maniéré et naïf; les carnations à peine teintées dans les ombres et demi-teintes; la coloration translucide et soutenue des vêtements; la glaçure fine et éclatante de l'émail permettent d'attribuer ces petites plaques à Pierre II Nouailher. »

N<sup>o</sup> 363. *La Vierge et l'Enfant Jésus*, plaque en émaux de couleur, au couvent de la Visitation. « Bonnes colorations translucides riches et fines, mais manquant un peu d'harmonie (l'étoffe verte qui recouvre la table est à ramages d'une certaine recherche). Le dessin manque aussi un peu de correction, les figures sont bouffies de cette façon propre à beaucoup d'œuvres de Pierre II Nouailher. On retrouve ici, outre son coloris, la naïveté de son sentiment, ses carnations à peine teintées, les traits repeints en lignes fines et sèches, sa manière de modeler les plis en blanc par lavis francs et peu dégradés, et enfin ce glacé superbe qu'il a presque toujours obtenu. Il faut signaler aussi cette façon spéciale d'appliquer sur les plis des vêtements les rebauts d'or en petites hachures rapprochées et transversales d'un effet fâcheux. »

Sur les n<sup>os</sup> 330, bénitier avec le *Christ en Croix* et au-dessus, sur le cartel, le Saint-Esprit, et 338 *l'Annonciation*, on remarquait la colombe d'un relief inusité (rappelant les reliefs de Poylevé); elle devait être traitée en rocaille glacée de blanc, et donne l'idée du manque de goût commis assez souvent par notre émailleur.

(1) Voir les n<sup>os</sup> 22 et 23 par exemple, de notre *Catalogue raisonné des Emaux peints du Musée de Guéret*.

Les petits *Canons d'autel* du Musée, émaillés en noir, avec prières liturgiques en or (n° 337) n'offrent rien d'intéressant au point de vue de l'art, ils n'ont aucune décoration. Nous les signalons seulement à cause de la rareté de ces objets du culte. Ils sont signés au revers : PIERRE. NOUAILHER. ÉMAILLEUR. A LIMOGES.

Nous insisterons, avant de terminer notre article sur Pierre II, sur la façon dont il traite son modelé blanc destiné à être recouvert de colorations translucides, dans les vêtements par exemple. Il n'y emploie guère que deux couches de blanc, l'une très mince passée partout pour la demi-teinte générale, l'autre épaisse et sans transition pour les lumières, le tout sans le secours de l'aiguille. Aux endroits où son blanc reste tel, comme dans les linges, il est très éclatant et toujours d'un beau glacé comme toute la surface de ses plaques, du reste. Ses figures bouffies sont souriantes, d'une grâce mignardée et regardant au ciel dans les portraits placés sur les plaques de bourses (1).

Il n'y a pas lieu de résumer ici, comme nous l'avons fait pour les précédents émailleurs, les deux manières de Pierre II Nouailher, puisque nous nous sommes à peu près borné à faire ressortir sur les plaques citées les caractères propres à cet émailleur.

Ses contre-émaux sont presque tous en fondant pur sur les plaques de sa première manière.

Ceux des plaques de la seconde manière exposées à Limoges se décomposent ainsi : vingt numéros, dont neuf à revers non apparents. Sur les onze contre-émaux visibles, cinq conformes d'aspect entre eux, sont en *fondant bleuté translucide et marbré*; les six autres diffèrent : le n° 330 est en fondant plutôt violacé que bleuté, et le n° 337, bleuâtre foncé, marbré en clair de violacé-brun; le 332, en lavages grisâtres foncés, les 335 et 336, deux plaques d'une bourse, en lavages noirs, le 338 bis en fondant seulement (2).

Bref, on peut remarquer que ces revers, sans avoir la fixité de ceux de Jacques I Laudin, par exemple, sont très fréquemment

(1) Voir nos 22 et 23 par exemple, du *Catalogue du Musée de Guéret*.

(2) Musée de Guéret, quatre numéros de Pierre II Nouailher : nos 22 et 23 conformes à nos cinq premiers, 23, non apparent, 24, bleuâtre foncé. Nous possédons nous-même une pièce signée de cet émailleur, dont le revers bleuâtre clair et translucide est tout à fait caractéristique et conforme aux cinq revers bleutés de l'Exposition.



d'un ton *bleuâtre clair et translucide*, qu'on peut donner, sauf exceptions assez nombreuses, comme type des contre-émaux de Pierre II Nouailher dans sa seconde manière.

La signature est la plupart du temps inscrite sur ces revers en or mélangé de cuivre ou d'argent et oxydé (?) d'un ton verdâtre, que nous retrouverons aussi quelquefois chez les autres Nouailher. Il semble que dans les travaux de sa première manière, notre émailleur ait plutôt signé : « NOVALHER » et dans ceux de la seconde : « NOVAILHER » avec un i.

M. le comte L. de Laborde, toujours aussi sévère pour nos émailleurs des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, qu'il se montre enthousiaste pour nos maîtres du xvi<sup>e</sup>, n'a pas discerné la manière exacte de Pierre II Nouailher, à l'égard duquel il paraît tant soit peu injuste, ne tenant pas suffisamment compte de certaines qualités réelles de coloris et de facture qui distinguent cet émailleur ; et l'on peut retourner contre lui la critique qu'il adresse ainsi à d'Agincourt, à propos de Pierre II Nouailher. « Il appartient à cette famille d'émailleurs dont Limoges a compté plusieurs membres dans l'histoire de sa décadence, mais il eut la singulière chance d'être cité seul, à l'exclusion des Léonard, des Pénicaud et de toute la brillante pléiade limousine, dans une histoire des arts qui était très bien faite pour son temps, et qui est encore une autorité. D'Agincourt étudia la marche des arts du haut du Vatican, point de vue excellent, à la condition d'en changer de temps à autre pour corriger certaines aberrations de perspective et modifier le regard exclusif. A Rome, les émaux ne sont rien ; ils ne prennent pas rang dans les créations de l'art. Quelques rares productions des derniers émailleurs de Limoges, entrées au Vatican on ne sait par quelle porte, ne sont pas faites pour soutenir dignement les prétentions légitimes de ce genre de peinture. C'est parmi ces rebuts que l'illustre auteur de l'*Histoire de l'Art par les monuments* eut la malheureuse idée de choisir un Pierre Nouailher et d'en faire le représentant et le répondant de deux siècles d'efforts ingénieux et de vogue générale (1). »

C'est du haut de la galerie d'Apollon seulement que parle à son tour M. L. de Laborde, chaque fois que de sa plume souple et brillante il rend sur nos artistes locaux ses verdicts dont l'autorité est acceptée de tous. Mais si la grande pléiade du xvi<sup>e</sup> siècle éclipse réellement tout ce qui l'a suivie, quand on s'environne de ses chefs-d'œuvre, il est juste néanmoins d'apprécier les qua-

(1) *Notice des émaux du Louvre.*

lités secondaires de nos émailleurs de la décadence, dont on ne saurait guère attendre des productions plus conformes aux grandes données de l'art que celles qu'ils nous ont laissées, à une époque où ces données étaient complètement perdues au sein de nos provinces et où la faveur publique s'était éloignée des ateliers limousins.

Les travaux de Pierre II Nouailher sont rarement datés et ceux qui portent l'année de leur fabrication sont aujourd'hui compris (grâce à la découverte de la date du Baiser de Paix du Musée de Limoges) entre les années 1682 et 1717.

Sauf ceux de Couly, les travaux des Nouailher sont généralement exclus des grandes collections et leur valeur véale peu considérable. Cependant, nous trouvons au Catalogue de la célèbre collection Pourtalès, vendue en 1865, mention de deux émaux de Pierre II Nouailher qui ont atteint, le premier surtout, un prix relativement très élevé : « N° 1782. — Ecritoire. — Intérieur en grisaille et extérieur colorié. — Intérieur, les quatre Evangélistes portés sur des nuages. Monogramme P. N. (Pierre Nouailher). — Extérieur. Huit enfants terminés en rinceaux qui s'enlacent avec les autres ornements dont le champ est décoré. — Diamètre, 195<sup>mm</sup>. » Vendue 810 francs. « N° 1783. — Plaque rectangulaire. Grisaille rehaussée d'or. Saint Jérôme en méditation. Au revers « *P. Nouailher esmailleur à Limoges* ». Hauteur, 22 centimètres; largeur, 16 centimètres », vendue 275 francs.

#### JOSEPH NOUAILHER

Né vers 1666, † 29 avril 1721, demeurait rue Manigne.

Joseph Nouailher avait probablement hérité du domicile de son père Jacques, car le 27 avril 1752, sa veuve, qui met en apprentissage chez un cordonnier son petit-fils Martial, est dite, au contrat, habitant la rue Manigne. D'ailleurs M. Ardant (1) nous dit qu'il demeurait rue des Pousses; ce serait, sans doute, dans la vieille maison de famille faisant l'angle des deux rues dont il s'agit et qui appartenait déjà à Couly I en 1503. Le même auteur dit que les comptes du chapitre cathédral mentionnent quelques ouvrages de lui en 1726. Il fait erreur, puisque Joseph est mort

(1) *Emailleurs et Émaillerie de Limoges*, p. 138.

le 29 avril 1721 (1) ; d'ailleurs, parmi les émaux de la cathédrale, nous n'en connaissons aucun qui puisse être attribué à Joseph Nouailher.

Il signe quelquefois (n° 340) avec la qualité de « jeune ». Nous avons vu, en effet, que Pierre II était l'aîné des nombreux enfants de Jacques Nouailher et qu'il faisait suivre son nom de ce titre « layne ». En décrivant une pièce bien caractéristique du Musée de Guéret (n° 26, *Saint Antoine de Padoue*), nous avons exposé ainsi la manière de Joseph Nouailher : « Il existe une grande analogie entre les travaux des deux frères : c'est presque toujours un coloris bien translucide, une facture assez habile, une belle glaçure et en somme une bonne méthode d'exécution ; ils ont dû travailler côte à côte. Cependant Joseph se distingue aisément de Pierre II, dont il exagère tous les défauts de la façon la plus choquante, en gardant quelques traces de ses qualités. C'est le même dessin, quoique plus faible, et les mêmes airs de tête, mais enlaidis à l'extrême, le même modelé heurté poussé jusqu'à la violence, la même facture, mais plus hâtée. » De plus, il emploie la rocaille d'une façon particulière, en rinceaux blancs lourds et mous, pour ainsi dire *serpentés*, et pose les rehauts d'or en petits traits se suivant longitudinalement d'une façon aussi fâcheuse que spéciale.

Le Louvre ne possède aucun travail de cet émailleur, lacune moins regrettable au point de vue de l'art que de l'étude.

Le n° 340, *Repentir de Saint Pierre*, de l'Exposition de Limoges, était signé « JOSEPH NOUAILHER JEUNE ». Il pouvait donc servir de type et de point de départ pour les attributions au même auteur de certaines pièces non signées, mais d'un aspect analogue.

C'est une plaque rectangulaire en émaux de couleur sur fond noir-bleu, avec rehauts d'or ; le sujet est inscrit dans un rectangle à pans coupés et les coins garnis de rocaille (h. 0<sup>m</sup>,138 ; l. 0<sup>m</sup>,103). Le saint est agenouillé, vêtu d'une sorte d'habit rouge semi-translucide, d'un affreux ton. Voici notre appréciation donnée au Catalogue : « Dessin peu correct, recherche de sentiment dans la tête, colorations translucides mais lourdes et d'un goût déplorable (surtout le rouge du vêtement du saint). Bonne méthode, mais exécution inhabile (ou peu soignée). Les traits de la figure sont finement et sèchement repeints comme chez la plupart des Nouailher, les carnations à peine indiquées. Cette plaque est assez

(1) THOMAS, *Inventaire des archives communales de Limoges antérieures à 1790*. Introduction, généalogie des Nouailher.

bien glacée... ; rocaille serpentée d'une disposition particulière. Légende S. PETRVS. » Le contre-émail est en lavages carmélite foncé marbré de clair. Les lumières des plis des vêtements sont rehaussées de ces petits traits longitudinaux, dont nous avons parlé, posés les uns au bout des autres en lignes à peu près droites, de cette même façon dont on indique les lignes en construction sur une carte de chemins de fer. Il va sans dire que l'effet produit est détestable.

Le n° 339, plaque de bourse en émaux de couleur, représentant *le Christ*, était signé I. N. ; nous l'attribuons à Joseph Nouailher. Ses colorations translucides, quoique un peu dures, sont d'une belle qualité, sa méthode d'exécution très bonne, le dessin, par contre, d'une faiblesse déplorable. Les tons de chair sont très soigneusement posés en pointillé, mais d'une façon plate et sans modelé ; les traits finement et sèchement repeints. La plaque a ce beau glacé que nous avons trouvé dans beaucoup de travaux de Pierre II Nouailher. C'est l'œuvre d'un médiocre ouvrier qui a su conserver, quant à la méthode et au coloris, quelques traditions des siècles passés ; aussi, mettant de côté l'incorrection du dessin, l'aspect de son œuvre est-il assez bon. Cette plaque ne saurait être de l'un des Jean-Baptiste qui ont toujours signé *Baptiste* ou *Jean Baptiste* en toutes lettres ou en abrégé et dont les travaux ne sont pas analogues d'aspect à ce petit émail. Le revers est du même ton que celui du sujet précédent.

Sur la plaque n° 351, *Ecce Homo*, à M. Reculès, nous retrouvons de bonnes colorations translucides, une belle glaçure, des carnations légères et la rocaille serpentée des numéros déjà étudiés. Elle doit être aussi l'œuvre de Joseph Nouailher.

Au n° 354, *Mort de Sainte Madeleine*, le dessin est barbare, les colorations translucides, mais ternes, le blanc d'une bonne qualité, modelé un peu de cette façon heurtée propre à Pierre II, avec airs de tête un peu maniérés et analogues aux siens ; les rehauts d'or y sont posés comme sur les plaques ci-dessus. Le contre-émail est en lavages noir bleuâtre. — On peut faire à peu près les mêmes remarques sur le n° 357, *Saint Joseph*, du Musée, notamment pour les rehauts d'or ; les colorations translucides en sont toutefois très sombres. Le contre-émail est en lavages bleutés clairs. — Le n° 372, *Saint Gérard d'Aurillac*, à M. Edouard Bouillon, offre exactement le même aspect pâle et terne que le n° 354, toujours avec les rehauts d'or spéciaux ; ces plaques sont certai-

nement du même émailleur et selon toute vraisemblance, de Joseph Nouailher. — La même analogie existe entre le n° 374, *Sainte Catherine*, à M. Charles Thibault, et le n° 340 signé, déjà examiné, et nous en retirons les mêmes conclusions ; le revers notamment est identique.

Négligeant quelques travaux moins caractéristiques, nous terminerons par l'examen du n° 412, *L'Annonciation*, à M. Durand. La Vierge est agenouillée devant un prie-Dieu, l'archange ailé descend sur des nuages ; en haut, une gloire avec de petits anges, sol en dallages blancs unis. Cette plaque donne bien une idée de la manière de Joseph Nouailher. Le coloris en est sombre, avivé de quelques touches de couleur opaque et criarde dans la nuée et le bouquet de fleurs qui est à terre. Le dessin est à la fois barbare et maniéré, le modelé exécuté par méplats heurtés ; les carnations sont en lavis légers et la surface assez bien glacée. Enfin, la rocaille est en petits traits mous et serpentés au lieu des enroulements réguliers et plus ou moins élégants qui se rencontrent d'habitude et les rehauts d'or sont ceux qui ont été indiqués sur toutes les plaques précédentes.

*Contre-émaux* : trois non apparents ; trois en lavages carmélite foncé marbré de clair ; trois en lavages bleuâtres clairs et translucides ; un en lavages noir bleuâtre. — Les revers de Joseph Nouailher n'ont donc rien de bien fixe ni de particulier ; les quatre derniers se rapprochent assez de ceux de Pierre II, et les trois premiers de ceux des deux Jean-Baptiste.

#### BERNARD I NOUAILHER

Né le 9 septembre 1702, vit en 1748, † avant le 27 avril 1752.

On connaît trois Bernard Nouailher dont l'un au moins a été sûrement émailleur. C'est le fils de Joseph dont nous venons de nous occuper et le frère de Jean-Baptiste I, auquel sera consacré le paragraphe suivant. Dans divers actes, il est qualifié d'émailleur, notamment dans l'acte de baptême de sa fille Françoise, du 13 mars 1729 (1), et M. Darcel signale un émail daté de 1748 et signé *Bernard Nouailher*.

(1) A. THOMAS, *Invent. des Arch. communales*... GG. 31.

L'émail de cet auteur que possédait l'Exposition était signé : **BERNARD NOUAILLIER ENE VEUF**. Cette indication « d'ainé » s'explique par le fait de l'existence d'un jeune frère de notre émailleur, appelé aussi Bernard et né le 13 juin 1719, dont nous avons trouvé mention dans l'*Inventaire des archives communales de Limoges*, souvent cité par nous. Nous ne possédons pas d'autres renseignements sur ce jeune Bernard que la mention de sa naissance. Peut-être existait-il encore au moment de la fabrication de notre émail, puisque Bernard l'émailleur y prend la qualité d'ainé; et la date de cette fabrication nous est indiquée jusqu'à un certain point par la mention de « veuf » que Bernard ajoute à son nom, puisque Valérie Ouvray, sa femme, est morte le 14 mai 1739.

Le Bernard Nouailher, auteur de notre émail est donc bien le Bernard né en 1702. Il ne saurait non plus être confondu avec le troisième Bernard, fils de Martial (1), sur lequel nous n'avons d'autres détails que la date de son baptême, le 30 janvier 1732.

Le portrait de Saint-Charles Borromée, cité par M. Emile Molinier (2), et qui est signé : *Bernard Nouailher jeune juvenia*, est-il de notre émailleur, qui aurait pu signer « jeune » par rapport à ses frères Jean-Baptiste I et Martial I, tant que Bernard II était encore enfant? Pour se prononcer, il faudrait connaître la pièce dont il s'agit et voir si elle est analogue à l'émail de l'Exposition. Actuellement on est plutôt porté à attribuer ce portrait à Bernard II ou à Bernard III, quoique rien ne nous apprenne s'ils ont été réellement émailleurs.

M. le comte L. de Laborde cite un émail représentant un évêque à genoux, en costume de moine, au revers duquel il dit avoir lu : *Bernart. Nouailher. Kene. Lenneue. f. (3)*, qu'il traduit : *Bernard. Nouailher. qui est né. l'ainé. fecit*. L'inscription n'a-t-elle pas été mal lue et n'est-elle pas plutôt conforme à celle de l'émail de l'Exposition de Limoges (Bernard Nouailhier ene veuf)?

L'émail signé, de l'Exposition de Limoges (n° 341), représentait *L'Adoration des Bergers*. C'est un bénitier en émaux et cou-

(1) Ce Martial, frère de Bernard I et de Jean-Baptiste I, est dit « maître émailleur » dès 1727 dans l'acte de baptême de son fils Léonard. Nous ne possédons aucune pièce signée de lui. Nous pensons, comme M. E. Molinier, que l'émail signé *M. Nouailher 1765*, cité par M. de Laborde, doit être attribué à Martial II né en 1730, plutôt qu'à son père Martial I, qui a des enfants dès 1727. Il y aurait donc eu deux Martial Nouailher, émailleurs.

(2) *Dictionnaire des émailleurs*, p. 66, Bernard Nouailher.

(3) *Notice des Emaux du Louvre*. Edition de 1857, p. 320.

leurs sur fond bleuâtre sombre, avec rehauts d'or ; la plaque principale, sur laquelle est peint le sujet, est ovale, encadrée d'une imitation de rocaille faite avec du blanc ordinaire, mou et plat par conséquent, au lieu de la matière résistante et peu fusible employée habituellement. Même décoration sur la coquille, ainsi que sur le grand cartel festonné qui termine le bénitier et au centre duquel est figuré le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe. (Hauteur totale 0<sup>m</sup>,316 ; largeur 0<sup>m</sup>,177).

Voici notre description du Catalogue : « L'ensemble du coloris, bleuâtre dans toutes les parties translucides et dur dans les jaunes et rouges opaques, est froid et désagréable ; le dessin est maniéré et incorrect, les têtes souriantes, dessinées et modelées sèchement, de cette façon spéciale aux derniers Nouailher ; une des bergères est en costume de soubrette du siècle dernier. Les attitudes et physionomies des personnages sont d'une recherche de grâce ou de noblesse naïve et qui prête involontairement à rire. Nous retrouverons la plupart du temps cette manière et ces airs de tête dans les œuvres des Nouailher qu'il nous reste à examiner à présent. — Contre-émail : lavages violacés bruns marbrés de bleuâtre foncé ; moulure repoussée tout autour. — Signé : BERNARD NOUAILLIER ENE VEUF. — Commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle. — A M. H. Nouailher, à La Borie, près Limoges. »

Ce qui est surtout frappant dans cette pièce, c'est l'aspect bleuâtre de son coloris, rompu de tons criards en couleurs vitrifiables, l'afféterie et la pauvreté du style, les airs de tête ridiculement gracieux. Ces mêmes caractères se remarquent, du reste, sur bon nombre d'ouvrages des deux Jean-Baptiste (et peut-être aussi de Martial), mais le ton bleuâtre de l'ensemble nous paraît ici particulier.

M. Ardant (1) cite un autre bénitier de cet émailleur « où est peint un *Saint Pierre* » et dont il dit le revers « violet marbré » ; ce contre-émail serait bien analogue à celui de notre n° 341.

#### JEAN-BAPTISTE I NOUAILHER

Baptisé le 9 mai 1699, † le 8 juillet 1775, demeurait rue Manigne.

Émailleur, comme ses deux frères puînés, Martial I et Bernard I, dont on connaît peu d'ouvrages, il paraît avoir produit beaucoup

(1) *Émailleurs et Émaillerie*, p. 159.

plus que ces derniers. D'ailleurs, jusqu'ici ses travaux ont été confondus avec ceux de son fils Jean-Baptiste II, dont la carrière a été aussi fort longue. Ils ont vécu et habité ensemble pendant quarante-cinq ans; aussi comprend-on que le résultat du labeur de ces deux modestes artisans auxquels toute originalité, toute idée artistique faisaient défaut et qui ne voyaient dans leur industrie qu'un métier et un gagne-pain, puisse porter la même empreinte de pauvreté banale.

Le temps nous a fait défaut pendant l'Exposition, pour tâcher de discerner quelques caractères propres à chacun des deux Jean-Baptiste Nouailher; et puis, l'analyse d'aussi misérables produits nous promettait peu de compensations pour le travail patient et prolongé qui en eût résulté. Depuis, cependant, comme on le verra à l'article de Jean-Baptiste II, nous sommes parvenu à distinguer, d'une façon assez sûre, certains travaux de ce dernier émailleur. On peut raisonnablement et en principe, supposer, *a priori*, que les émaux signés du nom de nos deux émailleurs qui se ressentent le plus, par le dessin, du goût maniéré et de l'afféterie en vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle, sont de la main de Jean-Baptiste I, et que ceux qui sont dénués de cette recherche spéciale de grâce, appartiennent au dernier des Nouailher.

Jean-Baptiste I, l'époux d'Anne Gay, demeurait rue Manigne « sous l'Oratoire » comme il l'a inscrit sur des émaux de 1748, au dire de M. Ardant (1). Nous possédions (n° 343) une pièce portant cette date et signée : JEAN NOUAILHER, A L. M. G. M. Ardant signale aussi la même abréviation du mot Limoges sur un autre émail. Une autre plaque (n° 463) portait l'adresse « PROCHE L'ÉTOILE D'OR »; peut-être est-elle aussi de Jean-Baptiste I?

Parmi les pièces inédites sur les Nouailher que nous donnons à la fin de ce travail, figure le testament mystique de Anne Gay, la femme de notre émailleur, en date du 8 février 1767; elle y énumère ses enfants vivants à cette époque et leur partage un bien pauvre pécule. Elle signe « Anne Gay de Nouailher », c'est-à-dire, sous-entendu femme de Nouailher. C'est ainsi sans doute, qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, Suzanne Court ajoute un *de* entre son prénom et le nom de famille.

A la même date, Jean-Baptiste I prend des dispositions analogues en faveur de ses enfants et les deux époux constituent mutuellement le survivant d'entre eux héritier universel pour le reste de leurs biens.

(1) *Emailleurs et Emailerie*, p. 159.



Nous avons cité la date du n° 343, *L'Assomption*, du Musée de Limoges. Cette pièce porte, en effet, sur un contre-émail en lavages de brun-violacé, qui se retrouve très souvent sur les émaux analogues, la signature en or : JEAN NOUAILHER, A L. M. G. (Limoges) 1748. Nous avons conclu de cette date, que cette pièce devait être plutôt attribuée au père qu'au fils, alors âgé seulement de seize ans. C'est une plaque ovale en émaux et couleurs, sur un fond bleuâtre sombre, d'un ton indécis, fréquent chez les derniers Nouailher. Le manteau de la Vierge est d'un assez joli ton bleu translucide que les Nouailher semblent avoir conservé presque jusqu'à la fin ; il est appliqué, d'après l'ancienne méthode, sur modelé blanc. Des vieilles traditions, c'est à peu près tout ce qui a survécu. Le reste de la plaque est en couleurs opaques, dures et plates. Le dessin est maniéré et incorrect, la tête souriante et d'une recherche de grâce ridicule, comme sur le bénitier de Bernard Nouailher, frère de Jean-Baptiste I et son contemporain, où le fond était de ce même ton bleuâtre sombre et indécis, le contre-émail assez analogue (peut-être travaillaient-ils ensemble). Les traits sont sèchement repeints.

Nous ne pouvons, à l'égard du n° 443, *Ecce Homo*, à M. Astaix, que reproduire nos observations du Catalogue : « N'étaient le dessin de la tête et des mains et la signature, l'on ne saurait attribuer cette plaque à Baptiste Nouailher. En effet, on y retrouve le souvenir des traditions d'une bonne époque, traditions qui semblaient, en général, complètement oubliées des derniers Nouailher, comme en témoignent trop, hélas ! les nombreuses plaques sorties de leurs ateliers et qui figurent sous ces derniers numéros. Le manteau du Christ est teinté en violet translucide d'un ton soutenu, appliqué sur modelé blanc et glacé même par-dessus de quelques touches blanches sur les lumières. Aussi l'aspect de cette plaque est-il surprenant au premier abord. Son auteur se sera probablement inspiré du n° 364 (attribué à Pierre II Nouailher). — Contre-émail, lavages très sombres. Signé en or : BAPT<sup>TE</sup> NOUAILHER, A LIMOGES. Nous pensons qu'il s'agit de Baptiste I. XVIII<sup>e</sup> siècle ». C'est à cause de l'aspect tout à fait exceptionnel de cette plaque, que nous avons donné cette citation ; elle est à la fois bien préférable aux autres travaux des deux Jean-Baptiste, et d'un tout autre aspect. Peut-être date-t-elle du commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle ?

Le n° 463, dont nous avons déjà parlé, *Le Christ*, à M. H. Reculès, porte une signature accompagnée d'une adresse que nous n'avons

point encore relevée ailleurs : « BAPTISTE NOUAILHER EMAILLIER PROCHE L'ÉTOILE D'OR A LIMOGES. » Nous ignorons si l'enseigne de l'étoile d'or était dans le quartier de Manigne et si cette adresse concorde avec le domicile connu de notre émailleur dans la rue Manigne (1); le caractère relativement passable de cet émail nous a porté à l'attribuer à Jean-Baptiste I plutôt qu'à son fils. Le dessin en est un peu moins incorrect que d'habitude, l'exécution assez soignée; le coloris translucide en partie quoique violent et heurté; le corps du Christ modelé en épaisseur de blanc et sans trop de retouches, d'après l'ancienne méthode. Le fond noir-bleu est plus riche que les fonds bleuâtres que nous avons déjà rencontrés et qui se retrouvent si souvent sous les travaux des derniers Nouailher. L'aspect général, quoique dur, a encore quelque chose de décoratif. La rocaille de la bordure est rehaussée de turquoise et de rose.

La date de 1748 se retrouve encore sur le n° 471, plaque de bénitier, en émaux et couleurs sur blanc, représentant *Saint Antoine de Padoue et Saint François d'Assise*. Elle est signée JEAN NOUAILHER FECIT A LIMOGES 1748. La tonalité générale est bleuâtre (un peu comme au n° 341, de Bernard Nouailher), froide et terne; le dessin offre l'incorrection habituelle. Le fond bleu a ce ton indécis que nous connaissons à présent. Le contre-émail est en lavages de violacé-brun marbré de gris-bleu; nous l'avons signalé déjà (à propos du n° 343), comme se rencontrant fréquemment à cette époque. Quelques colorations sont translucides. La date nous fait songer ici à Jean-Baptiste I.

Sur six pièces que nous avons groupées autour du nom de Jean-Baptiste I Nouailher, nous trouvons quatre revers en lavages de brun-violacé marbré de gris-bleu, bien conformes d'aspect et deux qui diffèrent, dont l'un (n° 443) est en lavages très sombres, l'autre (n° 463) en lavages bleus translucides.

(1) Nous avons vainement compulsé l'*Inventaire sommaire des Archives hospitalières de Limoges*, de M. Leroux, qui donne une grande quantité de noms d'enseignes; celle de « l'étoile d'or » n'y figure pas. Nous n'avons donc pu reconnaître le quartier de la ville où était cette maison.

## JEAN-BAPTISTE II NOUAILHER

Baptisé le 6 janvier 1732, † le 2 novembre 1804  
demeurait rue Manigne, puis près de la Fontaine des Barres.

Jean-Baptiste II a été, comme l'on sait, le dernier représentant de nos vieilles familles d'émailleurs limousins, qui ait lui-même continué l'exercice de leur industrie. S'il est le dernier de cette longue et glorieuse série, dans l'ordre chronologique, il en est aussi à peu près l'unité la plus infime par rapport au talent, si l'on peut encore employer ce mot, et individuellement, il ne mériterait point d'être cité, si dans une étude d'ensemble l'on n'était contraint à parler de tous les rejetons d'une même souche.

Il était le quatrième des onze enfants que nous savons être issus du mariage de Jean-Baptiste I avec Anne Gay. Ses frères et sœurs n'héritèrent comme lui que d'un pécule des plus modestes ; aussi les voyons-nous s'allier, l'une à un tailleur, l'autre à un boulanger, un troisième se faire peintre à la manufacture de Sèvres (1) avec sa femme. Jean-Baptiste II fut aussi disgracié de la nature que de la fortune : il était petit et bossu.

L'émaillerie étant tombée tout à fait dans l'oubli à la fin du siècle dernier, il s'adonna en même temps à la peinture proprement dite et s'institua même professeur de dessin ! Le 25 avril 1778 (2), on lui donna 12 livres pour vingt-six écussons du service de M. Duplessis-d'Argentré, frère de l'évêque du même nom et il en signa ainsi la quittance : *Reçut la somme ci-dessus. — Nouhailler, peintre.* Son éducation littéraire était au niveau de ses connaissances artistiques.

Jean-Baptiste II Nouailher était détenteur de curieux manuscrits contenant les recettes diverses que se transmettaient avec un soin jaloux les anciens émailleurs, depuis les Mouret du xvi<sup>e</sup>

(1) Celui-ci s'appelle aussi Jean-Baptiste. Lui et sa femme Antoinette-Marie Huet, qui lui a survécu, sont peintres à la manufacture de Sèvres. Il revient mourir dans la maison paternelle, avons-nous dit déjà, en 1776. Nous donnons, parmi les notes sur les Nouailher, l'inventaire de son mobilier.

(2) M. ARDANT, *Émailleurs et Émaillerie*, p. 160.

siècle et au-delà, jusqu'aux Laudin et aux Nouailher (1). Il les remit à M. Alluaud aîné et M. Maurice Ardant les a publiés, d'abord dans le *Bulletin de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts de la Haute-Vienne* (année 1842, tome XX, p. 85), puis dans son ouvrage intitulé *Émailleurs et Émaillerie de Limoges* (page 16). Une de ces recettes « Pour faire le blanc » est datée et signée : « 6 de juin 1748. B<sup>te</sup> NOUAILHER PERRE. » Cette indication vient à l'appui de l'attribution à Jean-Baptiste I des divers émaux datés de 1748 dont nous nous sommes occupé plus haut.

M. Ardant attribue justement (2) à Jean-Baptiste II Nouailher divers émaux, notamment un panonceau du Musée de Guéret dont nous aurons à parler tout à l'heure ; mais il commet assurément une grave erreur quand il parle des portraits de Daguesseau et autres, s'il s'agit, comme nous le pensons, des émaux qui étaient exposés à Limoges sous les n<sup>os</sup> 509 et 510, intitulés *D'Aguesseau* et *L'abbé Rollin*. Ces deux peintures sur émail, fort remarquables, en effet, à tous égards, ne sauraient être supposées un instant l'œuvre de notre émailleur avec les travaux duquel elles n'ont de commun que la couleur du revers (3).

Jean-Baptiste II, dit « Janot », fut l'héritier universel de son père, d'après le second testament de ce dernier, en date du 3 février 1771. Le 17 février 1779, il épouse Anne Gaston, fille de Léonard Gaston, chaudronnier, et est alors domicilié rue Mani-

(1) *Émailleurs et Émaillerie*, par M. Ardant, p. 35, à propos d'une recette transmise par une demoiselle Laudin en 1736 : « Il faut prendre garde de ne pas faire voir ce secret à personne, car il a coûté bien cher et donné bien de la peine. » — Ibid., p. 163, en note : « J. B. Nouailher avait promis, en 1763, à M. Desmarests, des détails sur la fabrication des émaux, l'histoire de ses progrès et de ses modifications. Les Ephémérides de 1766 devaient publier cette notice, avec la suite des manipulations de cette peinture et l'indication des principaux ouvrages des émailleurs existant alors ; mais ce livre annoncé ne parut pas. Les recettes signées de lui, que nous avons données plus haut, étaient peut-être destinées à M. Desmarests. »

(2) *Émailleurs et Émaillerie*, p. 165.

(3) Peut-être veut-il parler des n<sup>os</sup> 499 et 500, appartenant au Musée, *Deux portraits d'hommes, époque Louis XVI*. Voici ce que nous en disions : « Ce sont des sujets traités en miniature et en couleurs opaques. Le travail, relativement bon, n'en est pas très soigné et n'offre pas d'intérêt au point de vue de l'art. Le contre-émail est celui des Nouailher ; malgré cela, ne retrouvant pas leur faire sur ces plaques, nous ne prétendons point les leur attribuer. — Contre-émail, lavages violacé-brun, marbré de gris bleu. XVIII<sup>e</sup> siècle. »

gne. Il meurt, à l'âge de soixante-douze ans, près de la Fontaine des Barres.

Jean-Baptiste II, à notre connaissance, n'a inscrit sur ses émaux aucune date postérieure au décès de son père (1775), ce qui rend la distinction de ses œuvres d'autant plus difficile ; aussi parlerons-nous d'abord d'un émail du Musée de Guéret dont l'inscription indique implicitement l'époque de sa fabrication et qu'il y a tout lieu d'attribuer à notre émailleur.

C'est un panonceau (1) peint en couleurs sur émail blanc et représentant le *Martyre de Saint Jean l'Évangéliste*. Le saint est plongé à mi-corps dans la cuve, des soldats attisent le brasier et l'empereur Domitien ordonne le supplice. Le sujet est entièrement exécuté en couleurs vitrifiables sur une couche blanche, comme une peinture sur faïence et sans aucun relief préalable. Le dessin est mou et le modelé parfois heurté, notamment dans les plis des vêtements. La manière de cette plaque s'éloigne un peu de ce que nous avons observé dans les différents travaux des derniers Nouailher. Le style est plus correct, plus classique, le coloris moins choquant ; mais avec cela, l'aspect reste aussi banal. Le contre-émail est brun-violacé avec inscription en or :

*Palanseau de la communauté  
des notaire(sic) de Limoges, donné  
par Monsieur Fournier Doyen.*

Nous avons déjà remarqué un certain nombre d'émaux offrant le caractère de celui-ci et un contre-émail analogue, sans pouvoir les attribuer sûrement à tel ou tel des Nouailher ; nous croyons que ce panonceau permet aujourd'hui de reconnaître Baptiste II pour l'auteur de cette série d'émaux. En effet, M. Joseph Fournier, dit l'aîné, a été doyen des notaires de Limoges de 1768 à 1788. Or, en supposant que M. Fournier ait fait exécuter cet émail dès 1768 même, il est peu probable que Baptiste I, qui avait alors soixante-neuf ans, et qui est mort en 1775, ait exécuté, à un âge aussi avancé, cette peinture d'un travail assez fini et qui, si elle ne dénote pas de talent chez son auteur, ne trahit pas non plus la fatigue d'une main sénile. Baptiste II, au contraire, avait vingt-neuf ans en 1768. De plus, il a été petit professeur de dessin à Limoges, ce qui expliquerait bien cette manière plus *académique* que nous avons remarquée sur cet émail et d'autres analogues. Lui seul faisait encore de l'émaillerie (si on peut conserver ce nom à ses travaux) à la fin

(1) N° 40 de notre *Catalogue raisonné des Emaux peints du Musée de Guéret*, dont nous reproduisons ici les observations.

du siècle dernier. Nous sommes convaincu que c'est à lui qu'il faut attribuer toutes les peintures du genre de ce panonceau.

Malheureusement, ce n'est qu'après la rédaction du Catalogue de l'Exposition de Limoges, que nous avons pu faire sur l'émail du Musée de Guéret les remarques ci-dessus. Différemment nous eussions pu grouper, *de visu*, autour du nom de Baptiste II bien des pièces analogues. Aussi est-ce sous toutes réserves que nous donnons, à notre tableau de classement, une liste de numéros attribués à Jean-Baptiste II Nouailher. Presque tous les numéros en question sont signés et nous ont paru, pour telles ou telles raisons déduites au Catalogue, pouvoir être l'ouvrage de notre émailleur (1). Non-seulement leur valeur artistique est nulle, mais leur exécution même est presque toujours inhabile et empreinte de dureté.

Ainsi, le n° 381, *La Vierge à la chaise*, est une plaque peinte en couleurs mal glacées, crue et terne d'aspect, d'un dessin très faible, d'un modelé sec et plat. Elle est signée B. N. et au revers, qui est en lavages carmélite foncé, taché de clairs, d'un ton qu'il convient de retenir parce qu'il se rencontre très fréquemment, BAPTISTE NOUAILHER (paraphe) A LIMOGES.

Une signature analogue, avec un contre-émail en lavages bleuâtres marbrés de violacé-brun, également bien typique, se trouve au revers du *Saint Augustin*, n° 382, de M<sup>me</sup> Firmin Ardant. Nous renvoyons au Catalogue pour sa description, et nous noterons seulement ici l'encadrement de rocaille spécial dont les vides sont remplis d'un quadrillé ou losangé d'or qui ne se retrouve absolument que chez les derniers Nouailher; peut-être même est-ce un des détails caractéristiques des travaux de notre émailleur, ce que nous n'avons pu encore constater.

Beaucoup de travaux portant la signature ci-dessus, sont d'un aspect sombre et cru, surtout à cause des ombres et retouches de noir durement posées par-dessus, notamment au n° 400, *Saint-Ouen*; la rocaille blanche y est aussi souvent relevée de touches turquoise, vertes, bleues, etc. L'orthographe y est toujours à hauteur du dessin.

(1) En général, nous pensons que les pièces dont le dessin est très maniéré, les airs de tête ridiculement gracieux, etc., doivent dater de l'époque de production de Jean-Baptiste I ou des débuts de Jean-Baptiste II.

Le n° 417, *La Vierge*, à M. Durand, offre des dimensions inusitées chez les derniers émailleurs. C'est un médaillon rond de 0<sup>m</sup>,292 de diamètre, en émaux et couleurs sur fond noir. Mais le dessin et l'exécution en sont grossiers, la coloration fausse et criarde. — On retrouve sur certaines de ces plaques ces fonds bleuâtres, sombres et indécis, que nous avons déjà signalés à propos de Bernard Nouailher.

La date de 1761, inscrite sur la plaque représentant *Saint Roch et Saint Sébastien* (n° 464) nous engage à l'attribuer à Jean-Baptiste II Nouailher, d'autant plus que son style est moins maniéré, les attitudes des personnages plus simples que dans les travaux que l'on peut raisonnablement présumer sortis de l'atelier de Jean-Baptiste I (Voir au Catalogue). — De même, pour les panonceaux en grisaille, n°s 479 et 479 bis, qui n'offrent guère d'autre intérêt que leur date de 1764.

La râpe à tabac, n° 478 bis, représentant *Jésus et la Samaritaine*, à M. Ch. Thibault, et signée B. N. est d'un coloris moins heurté que d'habitude et d'une exécution relativement satisfaisante.

Le n° 480, *La Résurrection*, grande plaque exposée par M<sup>me</sup> Daubisse, quoique non signé, nous semble devoir être attribué à Jean-Baptiste II, par analogie avec l'émail du Musée de Guéret. Les couleurs, sauf les bleus, sont opaques, la tonalité générale violacée et fausse. Le dessin et l'exécution relativement satisfaisants se rapprochent de la manière du panonceau qui nous sert de point de départ, tout en rappelant le faire connu des derniers travaux des Jean-Baptiste Nouailher. Le contre-émail, en lavages bleuâtres marbrés de violet-brun est bien caractéristique. M. Ardant (1) attribue cette plaque, d'une importance exceptionnelle pour l'époque (hauteur, 0<sup>m</sup>,265; largeur, 0<sup>m</sup>,195), à Poylevé, sans donner aucun motif à l'appui. Cette opinion ne saurait être soutenue un seul instant; cette plaque, assez agréablement travaillée, ne participe en rien du faire grossier et brutal de cet émailleur, plus ancien du reste.

*Contre-émaux.* — Vingt-trois pièces, dont quatre au revers non apparent. Sur les dix-neuf à examiner : sept en lavages de carmélite foncé taché ou non de clair; huit en lavages bleuâtres

(1) *Emailleurs et Emaillerie de Limoges*, p. 146.

marbrés de brun-violacé ou *vice versa*; quatre en lavages grisâtres plus ou moins foncés. En somme, le ton dominant est un *violacé sombre plus ou moins marbré*, que l'on reconnaît aisément quand on l'a examiné plusieurs fois, et qui est à peu près celui que nous avons constaté déjà au revers des émaux de Jean-Baptiste I.

#### ATELIERS DES DERNIERS NOUAILHER

(Autres que Couly et Pierre).

Sous cette rubrique, nous réunissons au tableau de classement cent dix-neuf numéros de pièces sortant certainement de l'atelier des derniers Nouailher, mais que faute de temps, de points de comparaison suffisants, et il faut bien encore le répéter, vu le manque absolu d'attraits de cette fastidieuse étude, nous n'avons pas rattachés spécialement à tel ou tel des émailleurs de cette encombrante famille. A peine dirons-nous un mot de quelques-uns de ces coloriations, nous n'osons plus dire de ces émaux. Le texte et les indications du Catalogue sont d'ailleurs amplement suffisants.

Le numéro le plus intéressant est bien le n° 306, bénitier inachevé, du Musée de Limoges, représentant le *Repentir de Saint Pierre*, à l'égard duquel nous citerons tout au long nos observations du Catalogue, jugeant que l'on ne saurait jamais trop initier le public, d'une manière sommaire, mais suffisante pour qu'il se rende compte des procédés d'exécution, à la technique de l'émaillerie. Il est impossible, en effet, d'apprécier pertinemment un émail, sans avoir au moins des données élémentaires sur sa fabrication (1) : « Pièce inachevée, d'un travail relativement assez bon, vu l'époque de décadence à laquelle remonte ce bénitier, et intéressante à étudier comme méthode d'exécution employée à une date comparativement récente. — L'artiste, après avoir étendu sur toute sa plaque un fond général bleu, a préparé les rocailles de la bordure et modelé tout son sujet en blanc d'épaisseurs variées, suivant le degré d'ombre ou de lumière auquel il désirait arriver sur ses divers points : dans les parties épaisses, il obtient le relief et la lumière à la fois ; dans

(1) Voir au sujet de la méthode et des procédés, notre brochure « *Les Emaux peints* ». In-8° avec dessin. Limoges, Ducourtieux, 1886.



les parties minces, le fond sombre transparait et donne les demi-teintes ou les ombres. Mais nous assistons ici à la décadence de notre art. La grisaille est confuse et empâtée ; rien ne ressort, et ce n'est qu'à l'aide de retouches générales, par une vraie peinture en couleurs opaques que l'émailleur arrivera à donner à son sujet le modelé et la netteté nécessaires. Après ce travail préalable de blanc par lavis et hachures qui a déjà exigé trois ou quatre cuissons, l'artiste a étendu à la spatule sur les vêtements de Saint Pierre le bleu et le jaune, et sur les rochers le gris, émaux broyés en poudre relativement grossière et délayés à l'eau, et il les a fixés par une cinquième ou sixième cuisson. C'est à ce point que son travail s'est trouvé fortuitement arrêté. Il restait encore à peindre en couleurs vitrifiables finement broyées à l'essence les ombres du vêtement jaune, le ciel, les terrains (à la bonne époque, toutes les colorations étaient translucides et se posaient à la cuisson que nous venons d'indiquer sur la surface totale de la plaque), les chairs etc., en redessinant en noir tous les traits. Enfin quelques rehauts d'or venaient égayer tout l'ensemble, et à une septième ou huitième cuisson, la plaque était achevée. — Contre-émail, lavage violacé brun, mêlé d'une spirale bleuâtre. — Cette pièce peut sortir de l'atelier des Nouailher, son contre-émail leur est assez spécial. XVIII<sup>e</sup> siècle. »

Sur le n° 342, bénitier préférable à la plupart des productions des derniers Nouailher, et représentant *Daniel dans la Fosse aux Lions* (à M. Arthur Parant), nous remarquons avec la qualité plate ou criarde du coloris, ces physionomies souriantes si particulières aux Nouailher du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle ; les yeux y sont presque toujours relevés à la chinoise, le nez fort, la bouche mignonne, les carnations plus ou moins fortement pointillées en rouge brique, avec les traits du visage finement et sèchement repeints ; puis la rocaille un peu teintée et rehaussée de rinceaux d'or mélangé de cuivre, d'un ton verdâtre et sale.

Nous ne signalerons le n° 356, *Sainte Madeleine*, que parce qu'il nous vient du Louvre, où il était, par erreur, classé parmi les œuvres de Noël II Laudin (D. 657). Le fond bleuâtre sombre et indécis de cette plaque, sa rocaille lourde et molle, son colcris dur et fade appartiennent bien aux derniers Nouailher et non aux Laudin ; mais, ce qui est tout à fait concluant en faveur de notre attribution, c'est le dessin sec et maniéré et surtout la recherche de grâce ridicule de la tête. Cette physionomie équivaut à la signature d'un Nouailher.

On peut voir à la Cathédrale les quatre plaques, n° 384 à 387, *Les quatre Évangélistes*, ouvrages absolument médiocres, que nous mentionnons parce qu'ils caractérisent bien le faire des derniers Nouailher et qu'ils peuvent être examinés des visiteurs. Leur contre-émail en lavages de brun-violacé marbré de gris-bleu est typique. A noter encore la rocaille quadrillée d'or et le ton bleu indécis du fond.

*Jean Berchmanns* (n° 391 bis), du cabinet de M. Astaix, est bien aussi un travail de la même période et des mêmes émailleurs. Voici ce que nous en disions au Catalogue : « Le saint, en soutane noire, se détache durement sur un fond bleu-clair. La manière, la faiblesse du dessin, le ton des chairs, le quadrillé d'or, le contre-émail désignent de suite un des derniers Nouailher. Il est curieux de rapprocher cette pièce du n° 193, *Personnage vêtu d'une longue lévite noire et tenant un livre* (de Noël II Laudin) dont a dû évidemment s'inspirer l'auteur du *Berchmanns*; à son tour, Noël II s'était inspiré également des n° 157, *Jeanne d'Albret*, et 186, *Femme pliée dans une mante* (de Jacques I Laudin), où les personnages en costumes sombres se détachent de la même façon sur un fond bleu clair analogue. — Contre-émail, lavages violacés bruns, marbrés de gris-bleu. XVIII<sup>e</sup> siècle. »

Le n° 398 bis, *Baptême du Christ*, plaque de bénitier montée en argent, à M. Henri Pouret, mérite d'être citée parmi les travaux relativement bons des Nouailher du siècle dernier. — Il faut mentionner au même titre les n° 434 et 435, deux petites plaques de bourse, de la collection Taillefer, représentant *Le Duc* et *La Duchesse de Bourgogne* (1). — Le n° 456, *Le Prophète Isaïe*, est une plaque qui donne bien une idée du goût et du faire des Nouailher du milieu du siècle dernier; nous renvoyons, pour plus de détails, au Catalogue.

Les deux panonceaux, n° 486 et 487, *Saint Eloi*, à M. Simon, d'une si absolue médiocrité, sont peut-être l'ouvrage de Jean-Baptiste II. Ils sont doublés en fer blanc et portent sur cette monture la date de 1777; mais la monture peut être plus récente que l'émail.

(1) Elles sont analogues de finesse d'exécution et d'aspect aux n° 37 et 38 de notre *Catalogue des émaux peints du Musée de Guéret*, scènes des *Chasses d'Adonis*.

*Contre-émaux.* — Cent dix-neuf pièces, dont quarante-neuf au revers non apparent. Sur les soixante-dix revers à examiner, comme on peut s'en rendre compte au tableau de classement par le choix de chiffres d'un caractère différent pour chaque catégorie de revers, trente-sept sont en lavages de violacé brun marbrés de gris-bleu et douze, *vice versa*, en lavages bleuâtres marbrés de brun violacé; six en lavages carmélite foncé taché de clairs; sept en lavages bleuâtres non marbrés de violacé, et huit de tons grisâtres différents.

Nous relevons ici, comme l'on voit, à peu près les mêmes revers que sur les pièces attribuées aux deux Jean-Baptiste; la plupart doivent, en effet, sortir de leurs ateliers.

On peut en conclure que le type des revers des émaux des derniers Nouailher offre un ton *violacé brun marbré de gris-bleu*, ou à l'inverse, *bleuâtre marbré de brun violacé*; ce qui revient au même, car dans l'un et l'autre cas ce sont les deux mêmes tons qui sont alliés ensemble, la proportion seule étant renversée. Il faut retenir aussi le ton *carmélite très foncé avec taches claires* (quelquefois peu apparentes); il ne se rencontre ainsi nulle part ailleurs que chez les derniers Nouailher. Les autres revers, qui sont en très petit nombre, forment exception.

Nous ferons observer en terminant, à propos de ce point de vue tout spécial de l'étude des émaux peints, que l'on a grand tort de cacher le revers des tableaux d'émail dans leur encadrement; on prive souvent l'homme d'étude de la lecture d'un nom précieux à enregistrer, et toujours de la vue d'un contre-émail intéressant.

Restent quelques objets de fabrication récente et étrangère au Limousin; leur mérite ne motive pas autre chose qu'un renvoi à notre Catalogue de l'Exposition.

Louis BOURDERY.



**TABLEAU DE CLASSEMENT**  
**PAR ÉMAILLEUR**  
**DES ÉMAUX PEINTS ANCIENS**  
**exposés à Limoges en 1886**

| ÉMAILLEURS                                                                                                           | TON<br>des<br>CONTRE-ÉMAUX                                                                                                    | NUMÉROS<br>du<br>CATALOGUE DE L'EXPOSITION                                    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------|
| 1° Anonyme, ANTÉ-<br>RIEUR A 1495.                                                                                   | Non apparent.                                                                                                                 | 21 bis.                                                                       |
| 2° VENITIEN, (fin du<br>xv <sup>e</sup> siècle).                                                                     | Non apparent.                                                                                                                 | 5.                                                                            |
| 3° Anonymes de la<br>FIN DU xv <sup>e</sup> et du COM-<br>MENCEMENT DU XVI <sup>e</sup><br>SIÈCLE.                   | Lavages mélan-<br>gés à du fondant,<br>épaisseur irrégu-<br>lière;<br>rarement fon-<br>dant pur.                              | 2, 3, 8, 9, 10, 11, 12, 16, 17,<br>20, 21, 24 bis, 26, 32, 36, 44 bis,<br>58. |
| 4° NARDON PÉNI-<br>CAUD? (1495, 1513).                                                                               | Fondant.                                                                                                                      | 15.                                                                           |
| 5° Autre PÉNICAUD<br>(xvi <sup>e</sup> siècle).                                                                      | Fondant.                                                                                                                      | 6.                                                                            |
| 6° Style des PÉNI-<br>CAUD, (fin du xv <sup>e</sup> et<br>com <sup>e</sup> du xvi <sup>e</sup> siècle).              | Lavages foncés,<br>mélangés de toutes<br>nuances, épais et<br>irréguliers;<br>ou fondant, sou-<br>vent grippé et mal<br>venu. | 1, 4, 7, 13, 14, 27, 28, 37, 38.                                              |
| 7° Anonyme au V<br>portant une lige fleu-<br>rie et feuillée (1 <sup>re</sup><br>moitié du xvi <sup>e</sup> siècle). | Fondant.                                                                                                                      | 31.                                                                           |
| 8° Anonyme au<br>monogramme N. B.<br>1543.                                                                           | Fondant.                                                                                                                      | 22, 23, 24 (?).                                                               |

| ÉMAILLEURS                                                                                                                          | TON<br>des<br>CONTRE-ÉMAUX | NUMÉROS<br>du<br>CATALOGUE DE L'EXPOSITION                               |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| 9° LÉONARD I LIMOSIN (de 1503 à 1577 environ).                                                                                      | Fondant.                   | 18, 19, 33, 35, 39, 40, 79.                                              |
| 10° JEHAN I LIMOSIN (de 1561 à 1610 environ).                                                                                       | Fondant.                   | 61, 62.                                                                  |
| 11° JEHAN II LIMOSIN (1 <sup>re</sup> moitié du XVII <sup>e</sup> siècle).                                                          | Fondant.                   | 63 (?).                                                                  |
| 12° LÉONARD II OU LÉONARD III LIMOSIN (1550 (?), 1579, 1606, 1626, 1664 ?).                                                         | Fondant.                   | 69, 70, 71, 72, 73.                                                      |
| 13° FRANÇOIS LIMOSIN (1 <sup>re</sup> moitié du XVII <sup>e</sup> siècle).                                                          | Fondant.                   | 52, 68.                                                                  |
| 14° Style des DERNIERS LIMOSIN, (Jehan I, Jehan II, Léonard II, Léonard III); (1 <sup>re</sup> moitié du XVII <sup>e</sup> siècle). | Fondant.                   | 73 bis, 74, 75, 76, 80, 85, 85 bis.                                      |
| 15° PIERRE COURTEYS (deux derniers tiers du XVI <sup>e</sup> siècle).                                                               | Fondant.                   | 45, 53, 59, 81.                                                          |
| 16° SUZANNE COURT et son école (fin du XVI <sup>e</sup> et com <sup>e</sup> du XVII <sup>e</sup> siècle).                           | Fondant.                   | 34, 53, 97 bis.                                                          |
| 17° Anonymes du MILIEU et de la FIN DU XVI <sup>e</sup> SIÈCLE.                                                                     | Fondant.                   | 25, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 54, 57, 60, 64, 65, 66, 67, 77, 78, 101. |
| 18° JEHAN I POYLEVÉ (?) (milieu du XVI <sup>e</sup> siècle).                                                                        | Non apparent.              | 40 bis.                                                                  |
| 19° FRANÇOIS I POYLEVÉ (1624-1685 ?).                                                                                               | Fondant et bleu.           | 89.                                                                      |

| ÉMAILLEURS                                                                                  | TON<br>des<br>CONTRE-ÉMAUX                                                                       | NUMÉROS<br>du<br>CATALOGUE DE L'EXPOSITION                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 20° FRANÇOIS II ou<br>JEHAN II POYLEVÉ<br>(1624, 1635-1693,<br>1694).                       | Lavages trans-<br>lucides très clairs<br>en fondant marbré<br>de bleu mauve d'un<br>ton argenté. | 295, 296, 297, 494.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 21° H. PONCET<br>« proche St-Michel<br>à Lymoges » (milieu<br>du XVII <sup>e</sup> siècle). | Fondant.                                                                                         | 98, 99, 100.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| 22° FRANÇOIS GUI-<br>BERT (3 <sup>e</sup> moitié du<br>XVII <sup>e</sup> siècle).           | Fondant.                                                                                         | 90, 91.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| 23° Anonymes du<br>XVII <sup>e</sup> siècle.                                                | Fondant, pour la<br>1 <sup>re</sup> moitié du XVII <sup>e</sup><br>siècle, environ.              | 83, 84, 86, 87, 88, 92, 94, 95,<br>96, 97, 298, 299, 300, 301, 302,<br>305, 353, 377, 394.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| 24° JACQUES I LAU-<br>DIN « au faubour de<br>Magnigne » (1627-<br>1695).                    | Lavages de fon-<br>dant un peu viola-<br>cé très clair et<br>translucide (1).                    | <p>124, 125, 126, 127, 128,<br/>129, 130, 131, 132,<br/>133, 134, 135, 136, 137,<br/>138, 139, 140, 141, 142, 143,<br/>144, 145, 146, 147,<br/>148, 149, 150, 151, 152, 153,<br/>154, 155, 156, 157, 158,<br/>159, 160, 161, 162,<br/>163, 164, 165, 166, 167,<br/>168, 169, 170, 171,<br/>172, 173, 173 bis, 174,<br/>175, 176, 177, 178, 179,<br/>180, 181, 182, 183, 183 bis, 184,<br/>185, 186, 187, 188, 189,<br/>189 bis, 190.</p> <p>Contre-émaux conformes<br/>au type ..... 42<br/>Contre-émaux différents.. 3<br/>Contre-émaux non appa-<br/>rents. .... 25</p> <p>70</p> |

(1) A partir d'ici, vu l'importance de l'étude des contre-émaux, nous adopterons pour les numéros des coupes, tasses ou plaques à revers non apparents, des chiffres conformes à ce modèle : 200 ; pour les plaques dont le revers est conforme au type indiqué, des chiffres plus apparents, du modèle 200 ; et pour les plaques dont le contre-émail diffère du type reconnu, des chiffres du modèle 200. De cette façon, l'on se rendra compte au premier coup d'œil, sur l'ensemble de l'œuvre de l'émailleur, de la proportion des contre-émaux conformes au type donné par nous et de la valeur de nos remarques que, grâce au Catalogue, l'on pourra constamment contrôler.

| ÉMAILLEURS                                                      | TON<br>des<br>CONTRE-ÉMAUX                                                                                          | NUMÉROS<br>du<br>CATALOGUE DE L'EXPOSITION                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|-----------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 25° NICOLAS I LAUDIN. « pres les Iesuites » (1628-1698).        | Lavages gris, bleuâtre foncé (plus ou moins francs de ton).                                                         | <p><b>102, 103, 104,</b> (sous ces trois numéros sont enregistrées dix plaques), <b>105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 122 bis.</b></p> <p>Conformes..... 23<br/>Différents..... 3<br/>Non apparents. .... 3<br/><hr/>29</p>                                                                                                                                            |
| 26° NOEL II LAUDIN dit l'aîné, faubourg Roucherie (1657-1727).  | Lavages à peu près noirs (tirant tantôt un peu sur le brun, tantôt un peu sur le bleu), souvent d'un aspect cireux. | <p><b>191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 291, 292, 293, 311, 316, 317.</b></p> <p>Conformes..... 47<br/>Non apparents..... 43<br/><hr/>29</p>                                                                                                                                                                                                  |
| 27° JACQUES II LAUDIN « au fauxbourgs de Manigne » (1663-1729). | Lavages bleuâtres sombres (très exceptionnellement presque noirs ou un peu violacés)                                | <p><b>216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 243, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 307, 313.</b></p> <p>Conformes..... 41<br/>Différents..... 6<br/>Non apparents. .... 46<br/><hr/>63</p> |



| ÉMAILLEURS                                                                | TON<br>des<br>CONTRE-ÉMAUX                                                                                                                 | NUMÉROS<br>du<br>CATALOGUE DE L'EXPOSITION                                                                                                                                                              |
|---------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 28° NICOLAS II LAUDIN, « pres les Icsuities » (1689-1749 ?).              | Lavages gris bleuâtre très foncé (parfois avec marbrures à peine violacées); à peu près analogues à ceux de Nicolas I.                     | <b>277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 294.</b><br>Assez analogues au type... 11<br>Non apparent..... 1<br><hr/> 12                                                                  |
| 29° Style des LAUDIN.                                                     | Variés.                                                                                                                                    | 207, 208, 303, 304.                                                                                                                                                                                     |
| 30° COULY NOYLIER, (1539-1545-1588 ?).                                    | Fondant.                                                                                                                                   | 29, 30 41, 50, 51, 56.                                                                                                                                                                                  |
| 31° PIERRE II NOUAILHER, « l'aîné » (1657-1717). 1 <sup>re</sup> manière. | Fondant.                                                                                                                                   | 123, 313, 324, 325, 326.                                                                                                                                                                                |
| Id. 2 <sup>e</sup> manière.                                               | Lavages de fondant bleuté translucide et marbré.                                                                                           | <b>308, 309, 310, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 338 bis, 363, 364, 369, 370.</b><br>Conformes..... 5<br>Plus ou moins différents.. 6<br>Non apparents... .. 9<br><hr/> 20 |
| 32° JOSEPH NOUAILHER « jeune », rue Manigne (1666-1721).                  | Lavages bleuâtres clairs se rapprochant des précédents — ou carmelite foncé marbré de clairs rappelant ceux de Jean-Baptiste II Nouailher. | 339, 340, 351, 354, 357, 372, 374, 375, 405, 412.                                                                                                                                                       |
| 33° BERNARD NOUAILHER (1702-1739).                                        | Lavages violacé brun marbré de bleuâtre foncé.                                                                                             | 341.                                                                                                                                                                                                    |
| 34° JEAN-BAPTISTE I NOUAILHER, rue Manigne (1690-1775).                   | Lavages brun violacé marbré de gris bleu.                                                                                                  | <b>343, 443, 454, 463, 467, 471.</b><br>Conformes..... 4<br>Différents..... 2<br><hr/> 6                                                                                                                |

| ÉMAILLEURS                                                                                                     | TON<br>des<br>CONTRE-ÉMAUX                                                                                           | NUMÉROS<br>du<br>CATALOGUE DE L'EXPOSITION                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>35° JEAN-BAPTISTE II NOUAILHER, rue Manigne, et plus tard, près de la Fontaine des Barres, (1732-1804).</p> | <p>Lavages carmélite foncé taché de clairs. — Et lavages bleuâtres marbrés de violacé brun ou <i>vice versa</i>.</p> | <p><b>381, 382, 383, 388, 399, 400, 401, 418, 417, 421, 437, 448, 452, 455, 488, 460, 461, 464, 476, 478 bis, 479, 479 bis, 480.</b><br/>Conformes au 1<sup>er</sup> type (n<sup>os</sup> 381, 383, 399, 400, 421, 448, 458)..... 7<br/>Conformes au second type 8<br/>Différents. .... 4<br/>Non apparents. .... 4<br/><b>23</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| <p>36° Ateliers des DERNIERS NOUAILHER (autres que Couly et Pierre).</p>                                       | <p>Lavages violacé brun marbré de gris bleu ou <i>vice versa</i>, — et lavages carmélite foncé taché de clair.</p>   | <p><b>306, 311, 312, 315, 316, 319, 320, 321, 322, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 380, 382, 388, 386, 388, 359, 360, 365, 366, 367, 368, 371, 373, 376, 379, 380, 384, 388, 386, 387, 389, 390, 391, 391 bis, 392, 393, 395, 396, 397, 398, 398 bis, 402, 403, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 414, 416, 418, 419, 420, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 436, 439, 440, 441, 442, 444, 448, 446, 447, 449, 450, 481, 483, 483 bis, 486, 487, 489, 462, 468, 466, 468, 470, 472, 473, 474, 475, 477, 478, 481, 482, 483, 484, 488, 486, 487, 488, 489, 491, 492, 496, 806, 507.</b><br/>Conformes au 1<sup>er</sup> type.... 37<br/><i>Id. vice versa</i> (n<sup>os</sup> 342, 347, 392, 396, 407, 409, 423, 427, 431, 438, 445, 478)..... 12<br/>Conformes au 2<sup>e</sup> type (n<sup>os</sup> 312, 318, 389, 397, 451, 459). 6<br/>Bleuâtres foncés conformes au 1<sup>er</sup> type, sans marbrures violettes (n<sup>os</sup> 314, 350, 352, 353, 356, 371, 419)..... 7<br/>Divers..... 8<br/>Non apparents..... 49<br/><b>119</b></p> |

| ÉMAILLEURS                                                                        | TON<br>des<br>CONTRE-ÉMAUX | NUMÉROS<br>du<br>CATALOGUE DE L'EXPOSITION                                                |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|
| 37° Fabrications diverses du XVIII <sup>e</sup> siècle.                           | Variés.                    | 361, 362, 378, 469, 490, 493, 495, 497, 499, 500, 502, 503, 504, 505, 508, 509, 510, 511. |
| 38° JULIEN ROBIL-LARD, Paris, (2 <sup>e</sup> moitié du XIX <sup>e</sup> siècle). | Fondant et variés.         | 514, 518 <i>bis</i> , 522, 523.                                                           |
| 39° Imitations modernes.                                                          | Variés.                    | 82, 93, 512, 513, 515, 516, 517, 517 <i>bis</i> , 517 <i>ter</i> , 519, 520, 521.         |
| 40° Email russe.                                                                  | Lavages blanc verdâtre.    | 498.                                                                                      |
| 41° Fabrication anglaise ?                                                        | (Coffret).                 | 501.                                                                                      |
| 42° Fabrication chinoise.                                                         | (Sucrier).                 | 518.                                                                                      |



## APPENDICE

---

### DOCUMENTS RELATIFS AUX DERNIERS NOUAILHER (1)

*1<sup>o</sup> Testament mystique de Jacques Noailhier, marchand esmailleur (Thoumas, notaire). — 4 novembre 1669.*

De son mariage avec Marguerite Cognasse sont provenus *Pierre, Marie, Joseph*, autre *Pierre, Valérie* et *Magdeleine Noailhier*, ses enfants à présent vivans.

« Et aux dicts *Pierre, Joseph* et autre *Pierre Noailhier*, mes enfans  
» males et de lad. Cognasse, je leur donne et lègue à chacun d'eux la  
» somme de 3,000 l. que je veux leur estre paier lorsqu'ils auront atteint  
» chacun l'asge de 25 ans accomplis, et aux dictes *Marie, Valérie* et  
» *Magdelaine Noailhier*, je leur donne et lègue aussy de mes biens propres  
» et particuliers et a chacune d'elles la somme de 2,000 l. a elles payables  
» lhorsquelles trouveront party sortable pour se marier ou quelles se fai-  
» ront religieuses. Et en cas que mad. fame se trouvera ensainte dun ou  
» de deux postumes, je leur donne et lègue de mes biens particuliers sil  
» y en a un seul la somme de 3,000 l. si cest un masle payable à 25 ans  
» et si cest une filhe payable lhorsquelle se mariera ou se fera religieuse,  
» je lui legue pareil legat de 2,000 l. comme aux autres filhes et sil y en  
» a deux je veux que led. legat soit partagé par moitié..... »

Et il institue pour son héritier universel seul et pour le tout messire *Pierre Noailhier*, prêtre de l'église parotssiale de St Pierre du Queyroix, son cousin germain, à la charge de paier les susd. legats et autres charges de son hérédité.

*2<sup>o</sup> Acte d'apprentissage (Thoumas, notaire). — 27 avril 1752.*

Françoise Dumas, veuve de Joseph Nouhailhier, émailleur, Martial Noualler, son petit fils, fils de défunt Bernard Nouailler et de Valérie Ouvrel, demeurant rue Manigne.

« Laquelle Dumas pour le profit et avantage dud. Martial Nouaillier,  
» son petit fils, et à sa peine et requisition l'a mis et met en apprentis-  
» sage pour le temps et terme de trois années..... en la maison et com-

(1) Nous devons communication de ces documents inédits à l'obligeance de notre confrère, M. Hervy, notaire honoraire, vice-président de la Société archéologique du Limousin.

» pagnie de Simon Domet (ou Donet) et Pierre Domet son fils, maître cor-  
 » donnier de cette ville, y demeurant faubourg Manigne ycy présent et  
 » acceptant le d. Noubailier pour leur apprentif cordonier, auquel ils pro-  
 » mettent bien et fidelement montrer et enseigner pendant le d. temps  
 » leur art et métier de cordonier et commerce de cordonier, sans luy rien  
 » cacher et recevoir à leur pot et feu et mestre coucher et blanchir pen-  
 » dant le d. temps, en ce que le dit apprentif devra leur obéir en ce qu'ils  
 » luy commenderont de juste et honeste concernant le d. métier et ne  
 » pourra s'absenter ni aller travailler ailleurs..... le d. apprentissage ainsy  
 » fait moyennant 87 l. 12 s. »

3° Testament mystique de Anne Gay, épouse de Jean-Baptiste Noualhier, émailleur de cette ville de Limoges, y demeurant rue Manigne (Thoumas, notaire). — 8 février 1767.

« Je déclare que de mon mariage avec le d. Jean-Baptiste Noualhier  
 » sont provenus et restent vivans Jean, François, autre Jean, Françoise,  
 » Marie, Elisabeth, autre Elisabeth, épouse de Léonard Durieux, tailleur,  
 » et Marianne Noualhier, épouse de Guillaume Chabrol, boulanger,  
 » mes 8 enfants.

» Je donne et lègue aux d. Jean, autre Jean, Françoise, Marie et Eli-  
 » zabeth Noualhier, mes 5 enfans à marier, à chacun la somme de 50 livres.

» Je donne et legue a François Noualhier, mon fils cadet, la somme  
 » de 40 l.

» Je déclare avoir suffisamment constitué de mes biens aux d. Eliza-  
 » beth N. épouse de Léonard Durieux et Marianne N. épouse de Guil-  
 » laume Chabrol sur leur contrat de mariage. »

Pour tout le surplus de ses biens, elle institue son mari pour son hé-  
 ritier universel.

(Signé : Anne Gay de Nouailher).

L'ouverture de ce testament, du 26 may 1770, est faite à la requête de  
 J.-B. Noualhier, mari de la testatrice.

4° Testament mystique de J.-B. Noualhier, émailleur, demeurant rue Manigne (Thoumas, notaire), époux de Anne Gay. — 8 février 1767.

Il lègue 150 l. à chacun de ses 5 enfans à marier.

60 l. à François, son fils cadet.

150 l. à Elisabeth, épouse Durieux.

A Marianne, épouse Chabrol, ce qu'elle a reçu sur son contrat de  
 mariage.

Il institue Anne Gay, sa femme, pour son héritière universelle.

5° Testament de J.-B. Noualhier, émailleur, rue Manigne (Thoumas, notaire). — 3 février 1771.

De son mariage avec défunte Anne Gay, sont provenus et restent vivans

Jean, François, autre Jean, François, Marie, Elizabeth, autre Elizabeth, épouse Durieux et Marianne, épouse Chabrol.

Legs 650 l. à Jean, fils aîné.

60 l. à François, fils cadet, et 30 l. de pension viagère.

600 l. à chacune de Françoise, Marie et Elisabeth, ses 3 filles à marier et jouissance viagère d'une chambre.

A Elizabeth, épouse Durieux, 150 l.

A Marianne, épouse Chabrol, ce qu'elle a reçu par contrat.

Héritier universel Jean Noualhier dit Janot, son fils plus jeune.

Ce testament est ouvert le 10 juillet 1775 (après le décès du testateur) à la requête de Jean-Baptiste et autre Jean-Baptiste N., *émailleurs*, demeurant rue Manigne.

#### 6°. — 25 février 1771. (*Thoumas*).

Martial Noualhier, garçon cordonnier, fils de défunt Bernard Noualhier, m<sup>e</sup> *Emailleur*, et de Valerie Ouvray, demeurant en cette ville rue Manigne

Cède à d<sup>lle</sup> Françoise Ouvray, sa cousine,

Tous ses droits dans la succession de Valerie Ouvray, sa mère.

Prix, 180 l.

#### 7°. — 17 février 1779 (*Thoumas*).

Contrat de mariage de Jean-Baptiste Noualhier, *émailleur*, demeurant rue Manigne, alors âgé de 47 ans, et Anne Gaston, fille de Léonard Gaston, chaudronnier, et de Jeanne Ribière, son épouse.

Le futur se constitue 800 l.

Etienne Ribière, curé de Sainte Marie de Millaguet, constitue à la future épouse, sa nièce, 600 l.

8° *Inventaire après le décès de Jean-Baptiste Noualhier, décédé à Limoges, le 20 mars 1776. (Thoumas, notaire).* — 11 avril 1776.

A la requête de Jean Noualhier, *émailleur*, demeurant en cette ville rue Manigne; agissant comme fondé de pouvoirs de d<sup>lle</sup> Antoinette-Marie Huet, sa belle-sœur, demeurant à Sèvres où elle est employée aux ouvrages de *peinture* de la manufacture royale de porcelaine, veuve de Jean-Baptiste Noualhier, cy devant *peintre employé à la même manufacture*. La d. d<sup>e</sup> tant en son nom qu'au nom et comme tutrice de Jean-Baptiste-Etienne-Nicolas Noualhier et d'Antoinette-Marianne Noualhier, tous deux enfants mineurs d'elle et de son defunts mari.

Dans la procuration le mandataire est désigné « Jean Noualhier, *peintre et marchand esmailleur*, demeurant à Limoges. »

L'inventaire a lieu rue des Pousses, où J.-B<sup>le</sup> Noualhier est décédé.

En présence de Léonard Durieux, tailleur; Guillaume Chabrol, boulanger; Jean Noualhier, peintre (requérant); et Pierre Malissen, graveur (1), tous oncles et cousins des mineurs.

(1) *Archives de la ville de Limoges*, GG. 65. Baptême de Marie, fille de feu S<sup>r</sup> Pierre Malissen, m<sup>e</sup> orfèvre, et de d<sup>lle</sup> Marcelle Durieux.

L'estimation est faite par deux marchandes fripières.

Le mobilier inventorié est de peu de valeur, ce qui provient probablement un peu de ce que les époux J.-B. Nouailhier, habitant Sèvres avaient dû y transporter une partie de leur mobilier.

La prisee s'élève à 222 livres ; dans cette somme sont compris 99 l. 16 s. trouvés en numéraire.

Cette prisee comprend notamment :

- » 40 estampes de Poussin, cinq autres de grand Teil, treize de Tessiere et d'Ostade, douze autres de Lalbane, trente-neuf de Brun représentant différents sujets, cinquante autres de paysages de différents maîtres, trente autres du Pote, six autres de Perier, 40 de Simon Huet, » Blanchard ou autres, une autre de Jouvenet, une de Tisseire, dix autres » de Rubins, toutes représentant différents sujets, plus dix-huit morceaux » peints sur papier représentant têtes d'animaux et figures, plus dix-neuf » autres estampes de Batiste représentant des corbeilles ou vases, plus » vingt académies faites à la main, plus huit têtes ou figures d'académie » gravées, le tout mutilé, gâté, déchiré, ou noirci estimé par les d. S<sup>rs</sup> » Nouailhier, peintres, à douze livres.

- » Plus s'est trouvé dans la d. chambre deux petites mauvaises tables, » un chevalet et mauvais marbre estimés 1 l. 10 s.

- » Plus un petit tableau en pastorale, un autre petit tableau de fleurs » sans cadre estimés 4 l. 10 s.

- » Plus deux toiles encadrées pour tableaux estimés 25 sols.

- » Plus deux autres petits tableaux de fruits estimés 30 sols.

- » Plus 27 pinceaux ou brosses hors d'usage, un porte crayon, une paire » de ciseaux, un couteau à palette, deux autres mauvais hors d'usage, un » marteau de fert, une paire tenailles de fert, une petite buys de terre où » il y a une pinte d'huile, le tout estimé cinquante sous.

- » Plus dix-sept brosses bonnes estimées 30 sous.

- » Plus une petite cassette où il s'est trouvé différentes drogues pour » faire les couleurs, le tout estimé 40 sous.

- » Plus trois palettes, un vieux fauteuil de bois et un autre petit tableau » de fleurs, estimés 24 sous. »

Dans le grenier :

- » Trois toiles de tableaux, trois chassis, deux couteaux à imprimer et » un tamis de soye, le tout estimé 4 livres. »

9°. — 5 février 1778. (*M<sup>e</sup> Thoumas, notaire*).

Quittance par d<sup>lles</sup> Françoise et Marie N. tant en leurs noms qu'en qualité de légataires universelles de d<sup>lle</sup> Elisabeth N. leur sœur (filles de J.-B. Nouailhier)

A Jean Nouailhier, leur frère, *émailleur*, demeurant en cette ville rue Manigne, payant comme héritier universel de J.-B. N. père, suivant test. du 3 février 1771, qui l'était de Anne Gay, son épouse. 1,950 l., montant du legs, en principal et intérêts.



## ERRATA

### ADDITIONS ET OBSERVATIONS

---

Page 376, note 2, ligne 3, au lieu de « *Poyleuet* », lisez : *Poylleuet*.

*Ibid.* ligne 4, au lieu de « n° 296 », lisez : n° 295.

Page 379, ligne 8, au lieu de « *POYLEUET* », lisez : *POYLLEUET*.

Page 462, ligne 14, après « *Semper que mancas* (?) » ajoutez : fond vert.

Page 474, note 2, lignes 1 et 2, au lieu de « n° 22 et 23 », lisez : n° 22 à 25.

Page 479, dernière ligne. L'émail de 1748, cité par M. Darcel, pourrait aussi bien être de Bernard II Nouaillher que de Bernard I. C'est donc sous toutes réserves que nous avons indiqué, sous le titre, la date ci-dessus comme se rapportant à Bernard I.

La figure I de la planche II (V fleuri et feuillé), n'a été dessinée que de souvenir ; elle n'est donc point un fac-simile rigoureux du poinçon reproduit. Elle doit présenter cependant assez d'exactitude. — Les autres planches sont fidèlement dessinées d'après les objets eux-mêmes.

L. B.



## TABLE DES MATIÈRES

---

|                                                                                                       | Pages. |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| Avant-propos.....                                                                                     | 283    |
| I. — ANONYMES PRIMITIFS (fin du xv <sup>e</sup> et commencement du<br>xvi <sup>e</sup> siècle).....   | 289    |
| II. — Pièces marquées d'un V PORTANT UNE TIGE FLEURIE ET FEUILLÉE<br>et du monogramme N. B. 1543..... | 303    |
| III. — LES PÉNICAUD.....                                                                              | 306    |
| IV. — LES LIMOSIN. Léonard I.....                                                                     | 318    |
| Tableau généalogique.....                                                                             | 336    |
| Jehan I.....                                                                                          | 337    |
| Jehan II.....                                                                                         | 341    |
| Léonard II ou Léonard III.....                                                                        | 343    |
| François IV.....                                                                                      | 349    |
| Style des derniers Limosin (Jehan I, Jehan II, Léonard II.<br>Léonard III).....                       | 355    |
| V. — PIERRE COURTEYS.....                                                                             | 357    |
| VI. — SUZANNE COURT et son école.....                                                                 | 365    |
| VII. — ANONYMES DU MILIEU ET DE LA FIN DU XVI <sup>e</sup> SIÈCLE.....                                | 369    |
| VIII. — LES POYLEVÉ. — Jehan I.....                                                                   | 374    |
| François et Jehan II.....                                                                             | 377    |
| IX. — H. PONCET.....                                                                                  | 383    |
| X. — François GUIBERT.....                                                                            | 387    |
| XI. — ANONYMES DU XVII <sup>e</sup> SIÈCLE.....                                                       | 389    |
| XII. — LES LAUDIN.....                                                                                | 392    |
| Tableau généalogique.....                                                                             | 398    |
| Nicolas I.....                                                                                        | 399    |
| Nicolas II.....                                                                                       | 413    |
| Noël II.....                                                                                          | 420    |
| Jacques I.....                                                                                        | 431    |
| Jacques II.....                                                                                       | 445    |

|                                                                                                |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>XIII. — LES NOUAILHER.....</b>                                                              | <b>456</b> |
| Tableau généalogique.....                                                                      | 457        |
| Couly. ....                                                                                    | 458        |
| Pierre II. ....                                                                                | 465        |
| Joseph. ....                                                                                   | 476        |
| Bernard I. ....                                                                                | 479        |
| Jean-Baptiste I. ....                                                                          | 481        |
| Jean-Baptiste II. ....                                                                         | 485        |
| Ateliers des derniers Nouailher (autres que Couly et Pierre).                                  | 490        |
| TABLEAU DE CLASSEMENT par émailleur des émaux peints anciens<br>exposés à Limoges en 1886..... | 495        |
| DOCUMENTS RELATIFS AUX DERNIERS NOUAILHER.....                                                 | 503        |
| Errata. ....                                                                                   | 507        |



## ÉMAUX PEINTS (PLANCHE II).

Fig. 1.

*Poinçon frappé au revers.*



Anonyme du com<sup>t</sup> du xvi<sup>e</sup> s.

Voir ch. II

N° 31 du Catal.

Fig. 2.

*En or sur cartouche blanc.*



LÉONARD I LIMOSIN.

Voir ch. II

N° 79 du Catal.

Fig. 3.

*En or sur le terrain.*



JEHAN I LIMOSIN.

Voir ch. IV

N° 62 du Catal.

Fig. 4.

*En or sur le fond.*



LÉONARD II LIMOSIN.

Voir ch. IV

N° 70 du Catal.



# ÉMAUX PEINTS (PLANCHE III)

Fig. 1.

*En noir sur un revers gris argenté*

Poylleue &  
FECIT  
1694  
M

JEAN II OU FRANÇOIS II POYLEVÉ.

Voir ch. VIII

N° 295 du Catal.

Fig. 2.

*En or sur le fond*

LG 1656.

FRANÇOIS GUIBERT.

Voir ch. X

N° 91 du Catal.

Fig. 3.

*Rocaille touffue de traits d'or.*



JACQUES II LAUDIN.

Voir ch. XII

N° 217 du Catal.

Fig. 4.

*En noir sur un revers de fondant.*

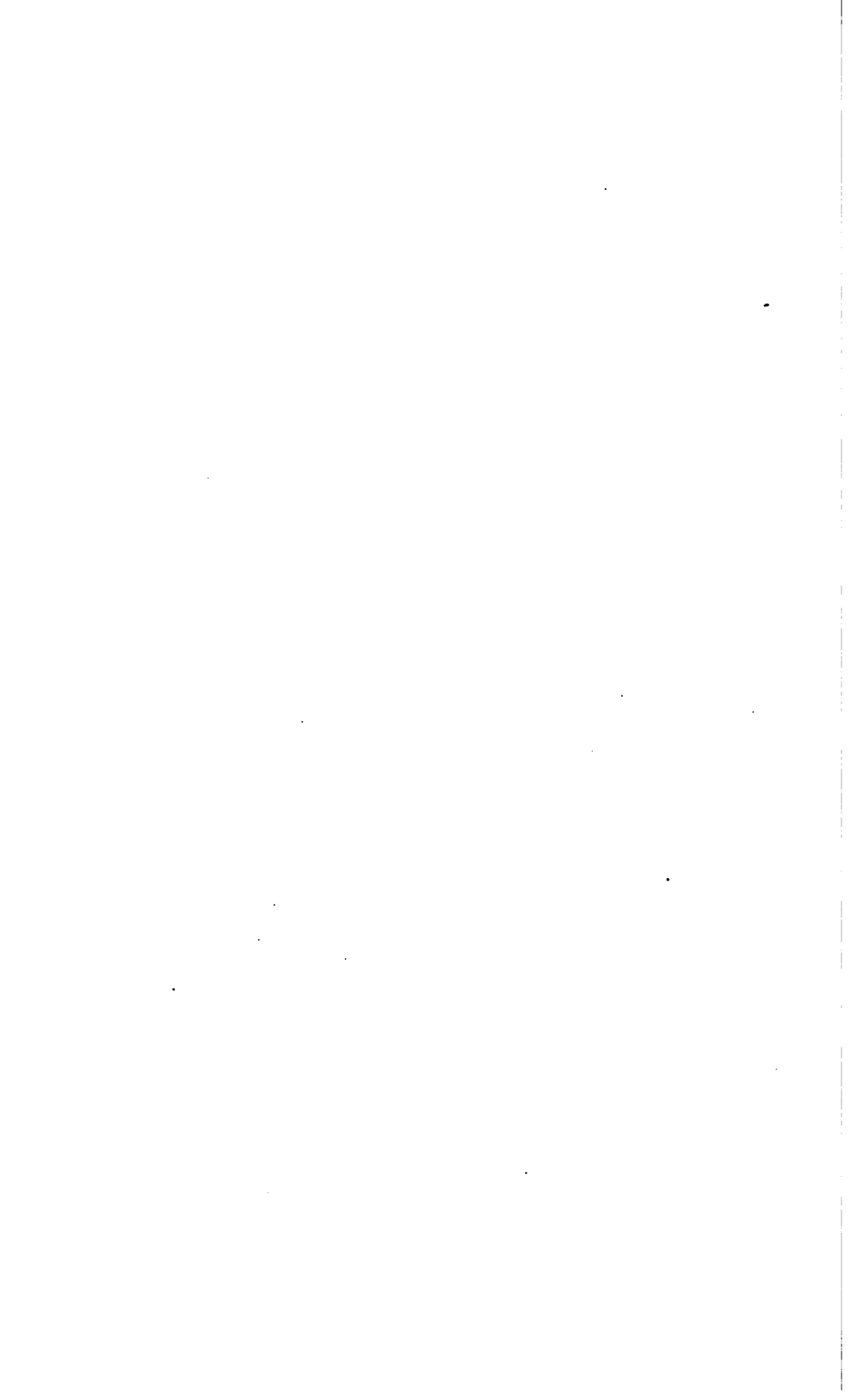
NOUAILHER  
FECIT  
1682

PIERRE II NOUAILHER

(1<sup>re</sup> manière)

Voir ch. XIII

N° 325 du Catal.





# ÉTUDE

SUR LES

## MISES AU TOMBEAU

---

Parmi les émaux réunis par les organisateurs de l'Exposition rétrospective, il en est un qui a particulièrement attiré mon attention, non tant à cause de son mérite artistique que du sujet qu'il représente. Cet émail provient de la succession Fournier et appartient au Musée national de Limoges. Voici comment il est décrit au n° 13 du Catalogue de l'Exposition :

« Deux personnages, revêtus de manteaux fourrés d'hermine, soutiennent, sur un linceul, le corps émacié du Christ, qui porte encore la couronne d'épines, et le placent dans le sépulcre. Derrière, la Vierge, soutenue par saint Jean, considère, les mains jointes, le corps de son fils; sainte Madeleine et deux saintes femmes sont à ses côtés. Au fond, les murs de Jérusalem et les arbres du jardin des Oliviers.

» L'expression des deux personnages du premier plan est remarquable; l'un d'eux porte un brassard orné de perles en gouttes d'émail opaque qui rappellent les procédés des orfèvres du moyen-âge. Sur leurs chapeaux on distingue quelques caractères; à droite, ARGRV; à gauche, ARPECA; sur la bordure du vêtement de Madeleine, on peut lire également..... APEI. Les vêtements sont richement décorés d'or.

» La plaque de cuivre est d'une épaisseur inusitée; toutes les colorations, appliquées sur blanc avec une saillie considérable. Les draperies sont à peu près uniquement bleues et violettes, les nimbes des personnages en or plein, le tombeau marbré en gris,

turquoise et bleu opaques. Le modelé des grisailles n'est pour ainsi dire qu'ébauché en blanc et sèchement terminé en retouches de noir au pinceau ; les carnations crûment accentuées en rouge-violacé seulement par endroits, sur les pommettes des joues, par exemple, sur les lèvres, dans quelques parties ombrées, etc.. Les rehauts d'or sont employés partout avec profusion. Le coloris de cette plaque et d'un effet puissant, un peu refroidi au premier plan par les tons gris opaques du sépulcre et atténué dans les lointains. L'ensemble de cet émail est d'un grand caractère ; on peut l'attribuer à l'atelier des Pénicaud. Il est du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle. »

Je suis porté à croire que l'artiste a reproduit sur cet émail la *Mise au tombeau* sculptée avec personnages de grandeur naturelle, qui existait à son époque dans plusieurs églises de la ville et du diocèse de Limoges. Les débris qui nous en restent, ainsi que les descriptions qui en ont été faites confirment amplement cette supposition.

L'ensevelissement de Notre Seigneur Jésus-Christ est un des sujets religieux que nos pères paraissent avoir spécialement affectionné. Dans un bon nombre d'églises de France, on en signale qui datent du xvi<sup>e</sup> siècle. En Limousin, où ils sont connus sous le nom de *Monument* (du mot latin *monumentum*, qui, dans le langage de l'Evangile, veut dire tombeau), on en trouvait de fort remarquables, qui ont presque complètement disparu. J'ai recherché les traces de ceux qui ont été détruits pour les faire connaître avec ceux qui existent encore, et j'ai été assez heureux pour en découvrir plusieurs qui n'avaient jamais été signalés.

Les artistes de la Renaissance reproduisent cette scène touchante d'après des types convenus, et partout on trouve les mêmes personnages dans les mêmes attitudes, et sauf quelques exceptions, avec les mêmes costumes. D'ailleurs la scène qu'ils avaient à figurer est rapportée par l'Evangile et les personnages qui y prirent part y sont nominativement désignés. Voici les textes où ils ont puisé les détails de leur composition :

« Sur le soir, un homme riche de la ville d'Arimathie, nommé Joseph, qui était aussi disciple de Jésus, vint trouver Pilate et lui ayant demandé le corps de Jésus, Pilate commanda qu'on le lui donnât. Joseph ayant donc pris le corps, l'enveloppa dans un linceul blanc, le mit dans son sépulcre, qui n'avait point encore servi et qu'il avait fait tailler dans le roc ; et puis, ayant roulé une grande pierre à l'entrée du sépulcre, il se retira. Marie-

Marie-Madeleine et l'autre Marie étaient là, se tenant assises près du sépulcre. » (SAINT MATHIEU, XXVII, 57.)

« Le soir étant venu, parce que c'était le jour de la préparation, c'est-à-dire la veille du jour du sabbat, Joseph d'Arimathie, qui était un homme de condition et sénateur, et qui attendait aussi le règne de Dieu, s'en vint hardiment trouver Pilate et lui demanda le corps de Jésus. Pilate, s'étonnant qu'il fut mort si tôt, fit venir le centenier et lui demanda s'il était déjà mort. Le centenier l'en ayant assuré, il donna le corps à Joseph. Joseph ayant acheté un linceul, descendit Jésus de la croix, l'enveloppa dans le linceul, le mit dans un sépulcre qui était taillé dans le roc, et ferma l'entrée du sépulcre avec une pierre. Cependant Marie-Madeleine et Marie, mère de Joseph, regardaient où on le mettait. » (SAINT MARC, XV, 42.)

« Dans le même temps, un sénateur appelé Joseph, homme vertueux et juste, qui n'avait point consenti au dessein des autres, ni à ce qu'ils avaient fait; qui était d'Arimathie, ville de la Judée, et du nombre de ceux qui attendaient le royaume de Dieu, cet homme, dis-je, vint trouver Pilate et lui demanda le corps de Jésus; et l'ayant ôté de la croix, il l'enveloppa d'un linceul, et le mit dans un sépulcre taillé dans le roc, où personne n'avait encore été mis. Or ce jour était celui de la préparation, et le jour du sabbat allait commencer. Les femmes qui étaient venues de Galilée avec Jésus, ayant suivi Joseph, considérèrent le sépulcre et comment le corps de Jésus y avait été mis. » (SAINT LUC, XXIII, 50.)

« Après cela, Joseph d'Arimathie, qui était disciple de Jésus, mais en secret, parce qu'il craignait les Juifs, supplia Pilate qu'il lui permit d'enlever le corps de Jésus; et Pilate le lui ayant permis, il vint et enleva le corps de Jésus. Nicodème qui était venu trouver Jésus la première fois durant la nuit, y vint aussi avec environ cent livres d'une composition de myrrhe et d'aloès; et ayant pris le corps de Jésus, ils l'enveloppèrent dans des linceuls avec des aromates, selon que les Juifs ont accoutumé d'ensevelir. Or, il y avait au lieu où il avait été crucifié un jardin, et dans ce jardin un sépulcre tout neuf, où personne n'avait encore été mis. Comme donc c'était le jour de la préparation du sabbat des Juifs, et que ce sépulcre était proche, ils y mirent Jésus. » (SAINT JEAN, XIX, 38.)

Telles sont les circonstances dans lesquelles eut lieu l'ensevelissement de Notre-Seigneur, et les personnages qui y prirent part. Les quatre évangélistes nomment Joseph d'Arimathie; saint Jean est le seul qui désigne Nicodème. Saint Mathieu et saint Marc font connaître la présence de Marie-Madeleine et de

Marie, pendant que saint Luc se contente de dire : « Les femmes de Galilée ». C'est donc, au minimum, quatre personnes qui prirent part à cet ensevelissement.

En quelques endroits, l'artiste en a augmenté le nombre, soit en y ajoutant des soldats ou gardiens, soit en y figurant la Sainte Vierge accompagnée de saint Jean, soit en y groupant plus nombreuses les saintes femmes venues de Galilée, dont parle saint Luc. Ensuite Joseph d'Arimathie et Nicodème pouvaient avoir des aides pour accomplir ce travail. Mais à part cette variété dans le nombre des témoins, qui se trouve surtout dans des monuments étrangers au Limousin, cette scène est reproduite exactement de la même manière dans toutes nos églises. C'est d'ailleurs la grandeur du cadre que le sculpteur avait à remplir qui lui a imposé la nécessité d'augmenter le nombre des personnages.

Le moyen-âge a fait du sépulcre un sarcophage posé sur le sol ; et, quoique ce soit contraire au récit évangélique, on n'hésite pas, aujourd'hui encore, à recourir à cet expédient, imposé par l'habitude et la convention. Pour être dans le vrai, il serait nécessaire, comme firent les artistes des premiers siècles, de placer le Christ debout dans le monument funèbre. Ce monument, en effet, était une grotte taillée dans le roc, fermée par une pierre et où l'on pouvait entrer, car elle était assez spacieuse pour contenir plusieurs corps juxtaposés.

Après avoir indiqué, d'après les sources évangéliques, le sujet que les sculpteurs avaient à représenter, il faut maintenant passer en revue les *Monuments* que des chrétiens généreux firent placer dans nos églises dès le commencement du xv<sup>e</sup> siècle, et dont l'artiste du xvi<sup>e</sup> siècle nous a donné une reproduction sur émail.

## I

Le *Monument* de Saint-Pierre-du-Queyroix, qui est le plus ancien de la ville et qui a servi de modèle aux autres, est dû à la pieuse générosité de Paule Audier.

Les Audier étaient de souche ancienne. Ils descendaient vraisemblablement de Pierre Audier, sénéchal de la Marche à la fin du xii<sup>e</sup> siècle. C'est lui qui, fait prisonnier par le vicomte Adhémar, paya une rançon de prince et mourut en 1206. Un

autre Pierre Audier, aussi sénéchal de la Marche, fit bâtir le château de La Borie et trouva le moyen d'amener à Limoges l'eau de la fontaine d'Aigoulène. Il mourut en 1255.

La riche Paule Audier, fille de Barthélémy Audier et de Mathilde Maleden, veuve en premières noces de Martial Moulin, épousa peu après Mathieu Benoît. C'est alors qu'elle fonda, dans l'église de Saint-Pierre-du-Queyroix, le 17 mars 1389, à l'autel de sainte Catherine, une vicairie qui devait être donnée à un prêtre filleul de la paroisse, c'est-à-dire baptisé à Saint-Pierre, et autant que possible appartenant à la famille de la fondatrice. Devenue veuve une seconde fois, elle fit le pèlerinage de Jérusalem, et à son retour, vers 1421, elle fit exécuter par un sculpteur vénitien le *Monument* de Saint-Pierre-du-Queyroix.

M. Maurice Ardant dit qu'« elle mena de Venise le maître sculpteur qui le *tailla* et en apporta le dessin. Paule Audier y fit graver ses armes mi-parties de celles de son mari » (1). Elles sont : *parti, au 1<sup>er</sup>, d'azur à trois lions passants d'or lampassés de gueules l'un sur l'autre, qui est de Audier ; au 2<sup>e</sup>, d'azur à un chevron d'or, accompagné de trois mains bénissantes d'argent, deux en chef et une en pointe, qui est de Benoît.*

Ce *Monument* était placé à droite de la chapelle que les Benoît avaient bâtie en 1330 (2). En 1773, pour des raisons que j'ignore, il fut transporté près de la porte dite de la Synagogue (porte nord). Il subsista jusqu'à la Révolution, et même l'abbé Bullat, qui écrivait après le rétablissement de l'ordre, semble dire qu'il existait au moment où il écrivait. Actuellement il n'en reste aucune trace.

La description de celui de Saint-Etienne peut donner une idée de ce qu'il était, puisqu'il fut « exécuté d'après le modèle de celui de Saint-Pierre-du-Queyroix ».

## II

Au siècle dernier, on voyait dans l'église cathédrale de Saint-Etienne, une *Mise au tombeau*, toujours désignée sous le nom de *Monument*. Il ne reste aujourd'hui que l'encadrement au milieu

(1) *Notice historique sur Saint-Pierre-du-Queyroix*, p. 14.

(2) M. Ardant la nomme chapelle de Saint-Martial et des Benoît. — *Ibidem*, p. 41.

duquel elle était placée. L'abbé Bullat, qui écrivait au commencement de ce siècle en parle ainsi : « A côté de la sacristie on voyait le tombeau de Notre Seigneur, exécuté d'après le modèle de celui qui existe encore dans l'église de Saint-Pierre-du-Queyroix (1). »

Une description en a été donnée par M. Desmarais dans les *Éphémérides* de 1765. Voici comment il s'exprime : « Plus loin, du même côté, on voit dans une grande niche le Tombeau de Notre-Seigneur qu'on appelle le *Monument* (*monumentum*). La figure du Christ mort est étendue sur un linceul soutenu des deux extrémités par Nicodème et Joseph d'Arimathie ; en face la Sainte Vierge, les Marie, la Magdeleine et Saint Jean sont occupés de ce grand évènement, qui les attriste. La figure du Christ a quelque mérite, ainsi que les têtes des autres personnages ; celles des femmes grimacent un peu et leurs traits sont rendus avec une certaine sécheresse ; au-dessus de ces groupes, on voit deux panneaux où des chanoines en buste figurent avec des patriarches ; en face, deux panneaux semblables, offrent chacun les bustes d'une jeune sibylle et d'un vieux prophète. On y reconnaît Elie, habillé en carme, qui semble compter sur ses doigts ; les têtes des sibylles ont l'expression de l'attendrissement » (2).

« Ce monument fut saccagé à l'époque de la Révolution, et les statues furent décapitées. En faisant des fouilles sur l'emplacement des nouvelles chapelles de la cathédrale, on a trouvé trois têtes de statues qui ont le caractère de cette époque, et qui nous semblent avoir appartenu à cette représentation du Saint-Sépulcre ; ce sont celles de la Vierge, d'une des saintes femmes et de Joseph d'Arimathie.

« La niche qui contenait cette représentation est aujourd'hui murée et il n'en reste plus que l'encadrement assez mutilé. Deux montants qui s'élèvent à droite et à gauche en forme de colonnes ornées de cannelures sont surmontés d'une sorte de corniche, sur laquelle quatre anges, dont on ne voyait que la tête et les ailes, déployaient des banderoles ; deux de ces anges ont été décapités. Ce cadre, qui est en pierre calcaire, a été peint de diverses couleurs (3). »

A l'angle supérieur de gauche, un ange, dont la tête a été enlevée, porte un écusson sur lequel l'artiste a peint, sur *un fond d'or*, *les cinq plaies de Notre Seigneur au naturel*. Les deux plaies des

(1) Tableau ecclésiastique et religieux de Limoges, manuscrit.

(2) *Ephémérides* de 1765, pages 140, 141.

(3) M. ARBELLOT, *Semaine Religieuse*, XX. 648.

maines sont en forme de losange, d'après la forme des clous ; la plaie du côté, d'où s'échappent six longues gouttes de sang, est ovale ; et les deux plaies des pieds ressemblent à celles des mains. A l'angle de gauche, un ange, qui a disparu aujourd'hui, devait porter un écusson semblable, avec *un fond d'or, chargé des instruments de la passion*. La dévotion aux cinq plaies de Notre Seigneur accompagne souvent celle de la mise au tombeau, comme on le verra plus loin.

Aucun document ne m'a révélé le nom des fondateurs ; mais selon l'usage de l'époque, ils y ont été figurés. De même que le peintre-verrier du moyen-âge représentait à genoux, aux pieds de son patron, sujet principal du tableau, le donateur d'un vitrail, de même le sculpteur de nos *monuments* y faisait figurer celui des fondateurs. Ici, on doit le retrouver dans les bustes des chanoines et autres personnages qui décorent les panneaux placés au-dessus de cette scène. On verra qu'il en a été ainsi à Saint-Michel-des-Lions, à Carennac, etc.

### III

Le *Monument* de l'église de Saint-Michel-des-Lions a été sculpté en 1530. L'abbé Legros, dans ses *Recherches historiques* sur cette paroisse, nous le fait connaître avec quelques détails :

« Au bas de l'église, du côté de l'évangile, il y a une chapelle attenante aux prisons, et où les Pénitents Gris font maintenant leurs exercices, dans laquelle il y avait, avant la Révolution, un *Monument*, ou une représentation de Notre Seigneur mis au tombeau, à peu près semblable à celui qui était alors à la cathédrale, et dont l'auteur des *Ephémérides* de 1765 nous a laissé la description. Au près de celui de l'église de Saint-Michel, on lisait l'inscription suivante, que Nadaud a copiée et qu'il a conservée :

» Ceste Chapelle, ensemble la représentation du Sépulcre et  
 » Ressurrection nostre Seigneur Jésus-Christ, ont faict faire et  
 » édifier Martial Romanet, et Peyronne Saleys, sa feme, du consentement de Messieurs le Curé et fabricateurs de la présente  
 » Eglise et esleu en icelle leurs Sépultures, où ils ont fondé une  
 » Messe chacun jour, selon l'office d'icelui, avec une Collecte des  
 » Trépassés, et, pour iceulx, une Absolution à la fin de chascune  
 » Messe ; et tous les lundis se dira la Prière pour les fondateurs  
 » d'icelle ; et sera ladite Messe sonnée de la plus grosse cloche

» de la présente Eglise, par treze coups tout incontinent que  
 » Matines seront sonnées, et Mess<sup>rs</sup> P<sup>brs</sup> de Communauté sont  
 » tenus dire ladite Messe par chacun jour lesdits treze coups  
 » frappés ; et pour ce fere, lesdits Fondateurs ont donné chacun  
 » an à ladite communauté Rentes et Cens suffisans, tant en  
 » argent qu'en blé, et à la fabrique quarante soulx de rente  
 » annuelle, pour faire sonner lesd. treze coups ; et mesd. S<sup>rs</sup> de  
 » ladite communauté, fabricateurs, se sont obligés faire les cho-  
 » ses susd. comme apert par Lettres sur ce reçues par Maîtres  
 » Jehan Petiot et Barthélémy Texier, notaires royaux. Le xxii<sup>e</sup>  
 » jour de Apvril, l'an mil cinq cens xxx.

» Ceux que cette Epitaphe lisés, priez Dieu pour les Trépassés. »

« Les figures des fondateurs y étaient saillantes du mur, en buste, une d'un côté de l'évangile, et l'autre vis-à-vis. L'autel était tourné du côté nord. On y voyait les armes des Romanet et celles des Saleys (1). »

Les armes des Romanet sont : *d'argent au chevron de gueules accompagné de trois branches de romarin de sinople posées 2 et 1*. Ces branches, mal dessinées, ont été prises quelquefois pour trois écots et même pour trois arbres. Les émaux ont aussi varié dans les différentes branches de cette famille, mais les pièces ont toujours été les mêmes.

Ce *Monument* n'existe plus. Il fut dégradé assez longtemps avant la Révolution par une ouverture faite par des prisonniers, dont les cachots étaient adossés à cette chapelle, et qui s'échappèrent par là. Depuis on ne l'avait pas fait rétablir : on acheva de le détruire complètement en 1774. L'abbé Legros ajoute : « Les figures du *Monument* étaient toutes en terre de brique, cuite au four. Je ne sais ce qu'elles sont devenues, ainsi que l'inscription. On y avait substitué l'ancien tabernacle et le rétable du maître-autel, quant on eut fait faire le nouveau. On y voyait pourtant encore, avant la Révolution, la figure de N. S. J. C. ressuscité. »

#### IV

C'est au chanoine Martial Formier, ou Fournier de La Villate, que la ville de Saint-Junien doit le *Monument* ou Mise au tombeau qu'on voit encore, bien dégradé, dans son église paroissiale.

(1) *Recherches historiques sur l'église paroissiale de Saint-Michel-des-Lions*, p. 24. — Limoges, J.-B. Bargeas, 1814.



Il est dans la chapelle de Saint-Martial, appelée aussi chapelle du sépulcre.

Martial Formier était chanoine de Saint-Junien, protonotaire du Saint-Siège et ancien abbé commendataire de Saint-Jean-d'Angely. C'est lui, dit l'abbé Legros, qui fit faire le très beau, mais très négligé et très mal exposé sépulcre de Notre-Seigneur, qu'on voit dans la chapelle de Saint-Martial et où sont ses armes : *écartelé aux 1<sup>re</sup> et 4<sup>e</sup> d'or ; aux 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> à cinq points d'or équipollés à 4 de sable ; à la bande de gueules, danchée, brochant sur le tout.*

Martial Formier mourut le 14 mars 1513, à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Il fut enseveli au bas du marchepied du maître-autel dans l'église de Saint-Junien. On voit encore aujourd'hui la dalle funéraire en cuivre qui le recouvre, entre le maître-autel et le tombeau de Saint-Junien. Cette tombe est un des rares spécimens des monuments de ce genre qui subsistent encore en France. Elle est formée de trois feuilles de cuivre ajustées et largement gravées. Le défunt y est représenté en costume d'abbé, la mitre en tête et la crosse à la main. Il se montre au milieu d'un très riche cadre architectural de gothique fleuri, que décorent de gracieuses figurines. Autour de cette dalle funèbre, on lit l'épithaphe suivante en beaux caractères gothiques :

: CI : GIST : NOBLE : HOMME MAITRE MARCIAL FORMIER. LICENCIÉ EN DROIT CANON, JADIS ABBÉ DE SAINT JEHAN D'ANGELY ET CHANOINE DE CEANS, ET MOURUT EN AIGE DE QUATRE VINGT DIX ANS, LE QUATORZIÈME JOUR DE MARS. MIL. CINQ. CENS. ET TREIZE. ANIMA EJUS REQUIESCAT IN PACE. AMEN. (1).

Cette intéressante dalle, qui a 2<sup>m</sup>,30 de hauteur et 1<sup>m</sup>,12 de largeur, a figuré à l'Exposition rétrospective de Limoges. Elle était au n° 75 de la section des armes et métaux.

Autant cette belle dalle en cuivre est bien conservée, autant le magnifique *Monument* élevé par celui qu'elle recouvrait est dégradé. Le vandalisme révolutionnaire a dévasté et ruiné cette remarquable *Mise au tombeau* dont les anciens ne parlaient qu'avec admiration. Un savant archéologue de notre temps, Mérimée, dans ses *Notes d'un voyage en Auvergne*, à la vue de ces statues mutilées, a exprimé vivement ses regrets sur cette dévastation

(1) Estiennot a mal lu cette épithaphe ; il fait mourir Martial Fournier le III<sup>e</sup> jour de mai (*Frag. d'Hist. d'Aquit.*, t. II, p. 29). Cette erreur a été copiée par les auteurs du *Clergé de France* et du *Gallia Christ. nova*, t. III, Addit. Du reste, Estiennot confirme que c'est ce chanoine qui a fait construire le Sépulcre. (M. ARBELLOT, *Documents sur la ville de Saint-Junien*, p. 196.)

sacrilège (1). Les débris réunis des nombreux personnages qui composaient cette scène ne donnent aujourd'hui qu'une idée bien imparfaite de ce qu'était ce *Monument*. Toutefois on le visite encore avec intérêt, mais aussi avec une profonde tristesse en voyant l'état où il se trouve maintenant.

## V

Dans la remarquable église d'Eymoutiers, on trouve une chapelle du *xv<sup>e</sup>* siècle, qui est connue sous le nom de chapelle des Romanet. Elle était aussi ornée d'une *Mise au tombeau* dont il ne reste malheureusement rien. Toutefois on y lit encore l'inscription qui rappelle cette fondation et le nom du fondateur; elle a déjà été publiée (2), mais d'une manière un peu inexacte. Je la donne en rétablissant les abréviations qu'elle contient :

Dominus Leonardus  
Romaneti, licentiatus in decretis  
Canonicus Ahentensis monasterii  
Fecit fieri et fundare  
Hujus modi cappellam cum  
Sepulcro, anno millesimo  
Quingentesimo.

Près de cette inscription, on voit encore les armes de Léonard Romanet; elles sont : *de gueules au chevron d'argent accompagné de trois branches de romarin de sinople posées deux en chef et une en pointe*.

J'ai déjà fait remarquer que les différentes branches de la famille Romanet variaient les émaux de leurs armes pour se distinguer les unes des autres, et que souvent on avait pris pour des *ecots* et même pour des *arbres* les *trois branches de romarin* qui sont en quelques sorte des armes parlantes. Cette famille fut toujours généreuse. Trente ans avant la fondation de cette *Mise au tombeau*, lorsqu'au mois de juin 1470 on chanta un *Te Deum* à l'occasion de la naissance du Dauphin Charles, à Eymoutiers, on fit des feux de joie par toute la ville, et Etienne Romanet donna du pain et du vin à tous les venants, mettant les tables dans les rues (3).

(1) M. ARBELLOT, *Ubi supra*.

(2) TEXIER, *Epigraphie*, p. 272.

(3) BONAVENTURE DE SAINT-AMABLE, t. III, p. 721.

## VI

La paroisse des Salles-La-Vauguyon possède une intéressante église du *x<sup>e</sup>* siècle, qui a été retouchée et agrandie au *xiii<sup>e</sup>* (1). Le *Monument* qu'on y admirait a complètement disparu peu après 1850. Il était placé dans le dernier collatéral du chœur, au nord-est. Les pierres calcaires provenant de ses statues et de son ornementation ont été sciées, et forment aujourd'hui le pavé du sanctuaire. C'était une belle œuvre du *xv<sup>e</sup>* siècle. On dit que ce monument ressemblait à celui de Saint Junien.

A la date citée plus haut, on voyait encore en ce lieu des statues en pierre calcaire, autrefois peintes et dorées, déroulant des phylactères ornées d'inscriptions, qui gisaient mutilées sur le sol. C'était tout ce que le vandalisme révolutionnaire en avait laissé.

## VII

Il existait au siècle dernier une *Mise au tombeau* dans l'église de la petite ville d'Aixe. Jean Mosnier paraît en avoir été le fondateur. Dans l'*Etat des fondations faites en faveur des prêtres de l'église de Sainte-Croix d'Aixe*, je trouve, outre un grand nombre de messes à dire pour lui à l'autel du *Monument*, l'indication suivante probablement au jour anniversaire de sa mort :

« 10 mai. — Un nocturne et Laudes de l'office des morts, cinq coups de la grosse cloche en mémoire des *cinq plaies de Notre Seigneur* pendant qu'on chante le *Benedictus*, la dite cloche mise ensuite à la volée; une grand'messe votive à l'autel du *Monument*; absoute dans ladite chapelle du *Monument* pour Jean Mosnier. »

Le Pouillé de Nadaud nous fait aussi connaître une fondation qui semble bien se rapporter au même : « Le 24 mai 1516, Anne Chantois fonde une vicairie dans l'église d'Aixe, dans la chapelle de Mosnier, son mari. »

Aujourd'hui on ne trouve aucune trace de cette représentation du tombeau de Notre Seigneur. Elle était probablement placée

(1) M. ARBELLOR, *Semaine Religieuse de Limoges*, t. XI, p. 601.

dans la nef latérale de gauche, à la clef de voûte de laquelle on trouve les armes des Chantois, qui sont : *d'argent au chevron de gueules, accompagné de trois tourteaux de même, posés 2 et 1, et d'un lambel en chef.*

Ici, comme à la cathédrale de Limoges, la dévotion aux *cinq plaies de Notre Seigneur*, accompagnait celle de sa mise au tombeau. Maurice Chantois, curé de Texon, fonda aussi, dans l'église d'Aixe, « une grand'messe, le vendredi, en l'honneur des cinq plaies de Notre Seigneur (1) ».

## VIII

Dans l'église de Saint-Gence, canton de Nieul, existe un *Monument* que personne n'avait encore signalé. Je l'ai fait connaître à la Société archéologique au commencement de 1883. Il est placé dans la chapelle septentrionale de l'église paroissiale, et se trouve convenablement conservé.

Cinq personnages seulement composent cette scène touchante. On y voit le corps inanimé de Notre-Seigneur étendu sur la dalle du sarcophage. Par derrière et au centre, la sainte Vierge, accablée par la douleur contemple son fils mort pour nous. Saint Jean, que l'on reconnaît à sa chevelure, est à côté d'elle et la soutient. Les trois autres statues représentent les Saintes femmes, ayant chacune à la main des vases de parfums de différentes formes.

Pour cette *Mise au tombeau*, le sculpteur a employé une pierre calcaire blanche et fort dure; les statues avaient été peintes, mais depuis peu on a fait disparaître tout ce qui restait de cette peinture. La niche dans laquelle elle est placée forme un carré de deux mètres de côté.

## IX

Il existe dans l'église de Peyrilhac, canton de Nieul, une *Mise au tombeau* reproduisant exactement la scène que je viens de décrire; mais ici, ce ne sont plus des personnages de grandeur

(1) Etat des fondations faites en faveur de la Communauté de MM. les Curé et prêtres de l'église de Sainte-Croix de la ville d'Aixe, 1761.

naturelle. C'est un groupe de statues, qui, avec le sarcophage où l'on place le corps inanimé de Notre Seigneur, est taillé dans un seul bloc de pierre. Cette *Mise au tombeau*, qui a été changée de place plusieurs fois, n'atteint pas un mètre de grandeur. Il m'a paru bon de la signaler, quoique réduite à d'aussi petites dimensions.

Au centre et derrière le tombeau, on voit la Sainte Vierge accompagnée de saint Jean. Ces deux statues sont les seules restées entières. A droite et à gauche étaient Marie et Marie-Madeleine; enfin, aux deux extrémités, Nicodème et Joseph d'Arimathie. Ces quatre dernières statues sont fortement mutilées.

## X

La Cathédrale de Tulle possédait aussi une *Mise au tombeau* : A l'extrémité nord du transept, en contre-bas du sol, était une chapelle appelée *le Tombeau*, ornée de personnages pleurant autour du Christ (1). Elle fut détruite pendant la Révolution. M. Baluze du Maine, qui avait été témoin de cette déprédation, en a laissé le récit : « Pendant les journées des 27 et 28 novembre 1793, la Cathédrale de Tulle et ses autres églises furent dévastées par des bandes pillardes qui s'étaient organisées dans la ville. Les corps saints qui y reposaient, les vases sacrés et tous les objets appartenant au culte, profanés.

» Il existait encore un objet de la vénération publique échappé aux perquisitions de ces dévastateurs : c'était le Saint-Sépulcre, qui était placé à l'extrémité du bras gauche de la Cathédrale, au-dessous des orgues; ils s'y portèrent en foule le 29 : le fort grillage en fer qui en défendait l'accès fut forcé, et les belles statues en pierre dont il était composé furent brisées sous les coups redoublés des lourds marteaux dont quelques-uns d'eux était armés. Les restes mortels du vicomte des Echelles, renfermés dans un monument d'honneur qui lui avait été élevé sous cette même voûte, avec cette épitaphe aussi modeste que religieuse : « *Kte serva tuum per secla Ademarum. Amen.* », furent arrachés au repos dont ils jouissaient depuis près de neuf siècles et foulés aux pieds (2). »

(1) RENÉ FAGE, *Bull. Soc. Tulle.* — Année 1887, p. 497.

(2) *Annuaire du département de la Corrèze*, 1826, p. 321.

## XI

On me signale dans l'église de Reygade, canton de Mercœur (Corrèze), une *Mise au tombeau*, qui ne serait qu'une médiocre copie de celle de Carennac. Je ne puis rien ajouter à cette indication, mais ce qui est dit de Carennac un peu plus loin fera connaître ce onzième *Monument* limousin.

## XII

J'ignore si la ville de Felletin a jamais possédé une *Mise au tombeau* semblable à celles que nous venons d'étudier dans le diocèse; mais on y trouve en grand honneur la dévotion aux *Cinq Plaies* de Notre Seigneur qui l'accompagne souvent. La confrérie des *Cinq Plaies* y avait primitivement son siège dans l'église du Moutier. L'autel érigé sous ce vocable occupait le côté droit du transept. C'était peut-être le plus ancien monument de l'église. En 1620, il était déjà une ruine et fut interdit vers cette époque à raison de sa vétusté. C'est alors que les confrères établirent dans l'église du Château le centre de leur association. De nombreux offices à célébrer tous les vendredis de l'année, en l'honneur des *Cinq Plaies*, attestent la popularité de cette dévotion. En 1652, Gabrielle Durand, veuve de Jacques Musnier, conseiller du roi, lieutenant particulier et assesseur en la ville et châtellenie de Felletin, fonda une grand'messe pour être dite au Château, dans la chapelle de son feu mari, chaque vendredi, à perpétuité, après que la grand'messe, dite des *Cinq Plaies*, aura été célébrée; et avant cette messe de fondation, on sonnera la grosse cloche par cinq coups, et après la messe, absoute sur les tombeaux de ses prédécesseurs; et ce pour la somme de quatre cent livres (1).

Cette revue des *Monuments* du Limousin étant faite, il me reste à les rapprocher de ceux qui ont été érigés dans les autres provinces de France, afin de tirer de cette comparaison quelques conclusions qui intéressent l'histoire de l'art. La liste que j'en donne ci-après n'est assurément pas complète, mais telle qu'elle

(1) M. PATAUX, *Felletin*, p. 164-224.

est, elle suffit au but que je me propose et pourra être utile à ceux qui étudieront plus à fond cette intéressante question.

AMBOISE (1).

ARLES. Dans l'église primatiale de Saint-Trophime-d'Arles, dans la chapelle du Saint-Sépulcre, est la scène grandiose du Christ au tombeau, composée de dix personnages, tous vêtus en Dominicains. Elle décorait autrefois la belle église de Saint Dominique, située dans la rue Neuve. Le sculpteur, présume-t-on, appartenait à cet ordre célèbre (2).

BIRON. Une *Mise au tombeau* existe dans la chapelle seigneuriale du château de Biron, en Périgord. C'est une œuvre très remarquable du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle. MM. Virebent, de Toulouse, en ont fait un moulage, il y a environ quarante ans, et l'ont mis, comme spécimen de leurs terres cuites, à une exposition de Paris. C'est ce *calvaire* (nom que l'on donne aussi à ces *mises au tombeau*) qui est maintenant dans la principale chapelle du Calvaire de Verdélais. Ce n'est pas la seule édition qu'en aient donnée MM. Virebent et on en trouve d'autres dans les églises du Midi. L'original de Biron est admirablement conservé (3).

BORDEAUX. La chapelle des sœurs de la Miséricorde, à Bordeaux, conserve une *Mise au tombeau* qui a une grande analogie avec celle de Biron, à laquelle elle est inférieure comme art. C'est aussi une œuvre du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle (4).

BOURGES (5).

CARENNAC (Lot). La *Mise au tombeau* de Carennac, qui est actuellement dans une petite chapelle longue de 3 mètres 90, se trouvait primitivement dans une salle appelée du Sépulcre, donnant sur les cloîtres du monastère. On y voit étendu sur une large dalle le corps du Sauveur reposant sur un linceul que soutiennent Joseph d'Arimathie et Nicodème. « La tête du Christ est belle, offrant beaucoup de douceur et d'expression ; les mains sont heureusement placées : l'une tombe naturellement contre le corps, l'autre est relevée légèrement sur la poitrine. Derrière le Christ sont debout, dans différentes attitudes : Marie Salomé, mère des fils de Zébédée ; Jean, le disciple que Jésus aimait ; Marie, mère de Jésus ; Marie, épouse de Cléophas ; et Marie-Madeleine. Cette dernière surtout désigne, par son costume, l'époque de la sculpture.

(1) Cité par M. de Caumont, *Abécédaire d'Archéologie*, p. 759.

(2) TRICHAUD, *Itinéraire du visiteur des monuments d'Arles*, p. 6d.

(3) M. DE VERNEILH, Lettre du 17 avril 1883.

(4) M. DE VERNEILH, *ubi supra*.

(5) DE CAUMONT, *ubi supra* et *Bulletin Monumental*, XXXIV, 216.

Elle porte une robe à corsage plat et ajusté, taillée carrément à l'encolure. Les manches de la chemise sont serrées aux poignets par des manchettes fraisées, et dans la longueur par deux brasards ou manchons d'étoffe de couleur. Ses cheveux sont séparés en deux grosses nattes qui tombent devant les épaules. Le sculpteur a su conserver beaucoup de physionomie dans la figure de ses personnages ; elles ont toutes une grâce naïve. La Vierge est accablée par le poids de la douleur ; la pose de tout son corps est très caractéristique ; elle est comme affaissée, soutenue par saint Jean et par l'épouse de Cléophas, qui s'efforcent de l'éloigner d'un spectacle aussi pénible pour elle (1). » L'auteur de cette description, accompagnée d'un dessin, croit voir Marie-Madeleine dans une des statues. Mais c'est bien plutôt le portrait de la fondatrice que le sculpteur a représentée avec le costume qu'elle portait, costume qui est tout différent de celui des saintes femmes qui accompagnent la Sainte-Vierge. D'ailleurs nous avons vu qu'à Saint-Etienne et à Saint-Michel de Limoges, on avait représenté les fondateurs de ces *Mises au tombeau*.

CHAUMONT (Haute-Marne). L'église de Chaumont possède intacte sa chapelle du Sépulcre avec son ensevelissement. On descend dans ce lieu retiré, situé à l'entrée de l'église, sous le portail, et l'on trouve, au milieu de dix personnages à genoux, le Christ déjà placé dans le tombeau ; la dalle, avec ses anneaux de fer, est disposée pour recevoir le cercueil (2).

DIEPPE (Seine-Inférieure). La *Mise au tombeau* de Dieppe est une copie exacte de celle d'Eu (3).

DOULLENS (Somme). Dans l'église de Saint-Martin à Doullens est une chapelle du sépulcre, dans l'intérieur de laquelle un enfoncement, ménagé dans la muraille et élevé de trois marches, présente un groupe de sept personnes entourant le Christ qu'on ensevelit (4). Ces statues sont en pierre ; elles ont été sculptées au xvi<sup>e</sup> siècle (5).

EU (Seine-Inférieure). Le *Monument* que possède cette ville est un des plus curieux à signaler (6).

MARSEILLE. « Dans l'ancienne église cathédrale de Marseille, la *Major*, il y a un de ces *Monuments*, inscrit dans un cintre

(1) M. DELIERRE, *Bull. soc. Brive*, VI, 53.

(2) DE CAUMONT, *ubi supra*.

(3) M. HENRI STEIN, Lettre du 14 août 1884.

(4) DE CAUMONT, *ubi supra*.

(5) JOANNE, *Itinéraire de la France*. — Nord, p. 237.

(6) M. HENRI STEIN, *ubi supra*.



surbaissé. Il est formé de statues de faïence d'un très beau style Renaissance. Les figures sont moins grandes que nature, tandis que dans les autres elles sont de grandeur naturelle. C'est, je pense, une œuvre italienne (1). »

SAINT-MIHIEL (Meuse). Le *Monument* de Saint-Mihiel est justement célèbre (2). Il est regardé comme un chef-d'œuvre (3).

MONTDIDIER (Somme) a comme Doullens une chapelle du sépulcre, dans l'intérieur de laquelle un enfoncement, ménagé dans la muraille et élevé de trois marches, présente un groupe de sept personnages, entourant le Christ qu'on ensevelit (4).

MONESTIÉS près Albi (Tarn) possède, dans la chapelle de son hospice, une *Mise au tombeau* des plus intéressantes pour l'expression des figures. On en a fait une réduction et des moulages qui ont été mis en vente (5).

MOISSAC (6).

NEUFCHATEL-EN-BRAY (7).

NEVERS (8).

POITIERS. C'est dans l'église de Notre-Dame-la-Grande qu'on trouve un *Monument* du xvi<sup>e</sup> siècle. La chapelle qui l'abrite, au milieu d'un magnifique encadrement de style ogival flamboyant, était la chapelle de la noble maison Du Fou (9).

PONTOISE. On voit un *Sépulcre* très remarquable à Pontoise (10).

SAINT-QUENTIN, église collégiale (10).

SAINT-QUENTIN, église de Saint-André (10).

SISSY (Aisne). Cette *Mise au tombeau* a été dessinée et décrite par M. Gomard (11). « La chapelle, éclairée mystérieusement, est occupée par onze personnages : sur le premier plan, trois soldats, plus petits que nature, sont endormis; au second plan se passe la scène principale : on voit, étendu sur une grande dalle, le corps du Christ soutenu par Nicodème, tandis que

(1) M. DE VERNEILH, *ubi supra*.

(2) M. HENRI STEIN, *ubi supra*.

(3) DE CAUMONT, *ubi supra*.

(4) DE CAUMONT, *ubi supra*.

(5) DE CAUMONT, *ubi supra* et *Bulletin Monumental*, XXXI, 216.

(6) M. DELIERRE, *ubi supra*.

(7) DE CAUMONT, *ubi supra*.

(8) M. DELIERRE, *ubi supra* et *Bulletin Monumental*, XXXIV, 221.

(9) M. DE VERNEILH, *ubi supra*.

(10) DE CAUMONT, *ubi supra*.

(11) *Bulletin Monumental*, XXIV, 392.

Joseph d'Arimathie apporte le linceul. Les membres du Christ sont glacés et presque raides; cependant on voit que ce n'est pas la mort; car, sous cette immobilité apparente, on croit trouver le sommeil du fils de Dieu fait homme, qui ressuscitera dans trois jours. La tête est très belle de douceur et d'expression; les mains, heureusement placées, tombent naturellement contre le corps. Au fond sont debout, dans diverses positions: sainte Véronique, saint Jean, Marie sœur de Marthe, la Vierge et sainte Madeleine (1).

**SOLESME.** Une *Mise au tombeau* très célèbre et fort remarquable comme statuaire se trouve dans l'abbaye bénédictine de Solesme. La photographie en est très répandue. « Il me semble qu'elle est de pur style François I, à en juger par son encadrement architectural qui n'a rien du dernier gothique (2). »

**VERDELAIS.** La chapelle du Calvaire de Verdelaïs possède une copie de la *Mise au tombeau* de la chapelle de Biron, exécutée par MM. Virebent de Toulouse.

On peut encore citer la représentation du tombeau de Notre Seigneur, que sainte Jeanne de Valois, fille de Louis XI et fondatrice de l'ordre des Annonciades, fit ériger dans le jardin de son monastère à Bourges (3), et celle de la Cathédrale de Sainte-Gudule, à Bruxelles, en Belgique (4).

Il est facile de constater ci-dessus que toutes les *Mises au tombeau* des diverses provinces de France, dont j'ai trouvé la mention, datent du xvi<sup>e</sup> siècle. Tous ceux qui en ont parlé sont unanimes sur cette question. Au xv<sup>e</sup> siècle, on érigeait des *Calvaires*, mais les *Mises au tombeau* ne se trouvent qu'au xvi<sup>e</sup>. Les maîtres de la science archéologique, non-seulement l'affirment en parlant de chacune d'elles, mais encore ils le redisent pour l'ensemble de ces œuvres et le posent en principe. Voyons encore une fois leur manière de s'exprimer à ce sujet :

« Un des sujets religieux les plus importants du xvr<sup>e</sup> siècle est l'ensevelissement de Notre Seigneur Jésus-Christ, avec personnages de grandeur naturelle : on le trouve dans un grand nombre d'églises à la fin du xvi<sup>e</sup>. Les artistes de la Renaissance reproduisent cette scène touchante d'après les types convenus

(1) DE CAUMONT, *ubi supra*.

(2) M. DE VERNEILH, *ubi supra*.

(3) *Bréviaire Romain*, 4 février.

(4) M. DELIERRE, *ubi supra*.

et partout on trouve les mêmes personnages dans les mêmes attitudes, avec les mêmes costumes (1). »

« Le trait caractéristique de ces *Monuments*, c'est qu'ils sont généralement des premières années du xvi<sup>e</sup> siècle, du moins je n'en ai pas vu d'antérieur. Je parle des *Mises au tombeau*; car au xv<sup>e</sup> siècle, on représentait souvent le Christ en croix entre les larrons (2). »

« Il était d'usage, pendant les xv<sup>e</sup> et les xvi<sup>e</sup> siècles, de représenter les scènes de la Passion de Jésus-Christ dans les cloîtres, les cimetières, ou même dans une chapelle attenante à une église, au moyen de figurines ronde-bosse sculptées sur pierre ou bois et rangées, soit dans un vaste encadrement, soit sur une sorte de plateforme s'élevant en gradins jusqu'au sommet, sur lequel se dressaient les trois croix portant Notre Seigneur et les deux larrons. On voit encore un grand nombre de ces monuments, qui datent du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècles dans les cimetières de Bretagne (3). »

Par cette ébauche d'*Études sur les Mises au tombeau*, on arrive à conclure que le Limousin a précédé toutes les autres provinces de France dans l'érection de ces *Monuments*. Ce n'est pas au xvi<sup>e</sup> siècle, mais bien au xv<sup>e</sup> que se rapportent plusieurs de ceux qu'il a possédés :

Paule Audier, qui avait déjà fait une fondation à Saint-Pierre-du-Queyroix en 1389, y faisait exécuter, à son retour de Jérusalem, vers 1421, la première *Mise au tombeau* qui soit connue et qui a servi de modèle aux autres. Il faut remarquer qu'elle avait amené de Venise le maître sculpteur qui fit ce travail, et que cet artiste en avait apporté le plan d'Italie.

Martial Fournier, chanoine de Saint-Junien depuis soixante ans, lorsqu'il mourut en 1513 âgé de quatre-vingt-dix ans, avait doté, dès le xv<sup>e</sup> siècle, l'église collégiale de Saint-Junien, de la *Mise au tombeau* dont il ne reste que quelques débris.

Léonard Romanet, chanoine d'Eymoutiers, fit sculpter, la dernière année du xv<sup>e</sup> siècle, la *Mise au tombeau* que rappelle une inscription.

Je conclus donc que c'est en Limousin, et au xv<sup>e</sup> siècle, qu'on

(1) DE CAUMONT, *Abécédair e d'archéologie*, p. 759.

(2) M. DE VERNEILH, Lettre du 17 avril 1883.

(3) VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire d'architecture*, II, 236.

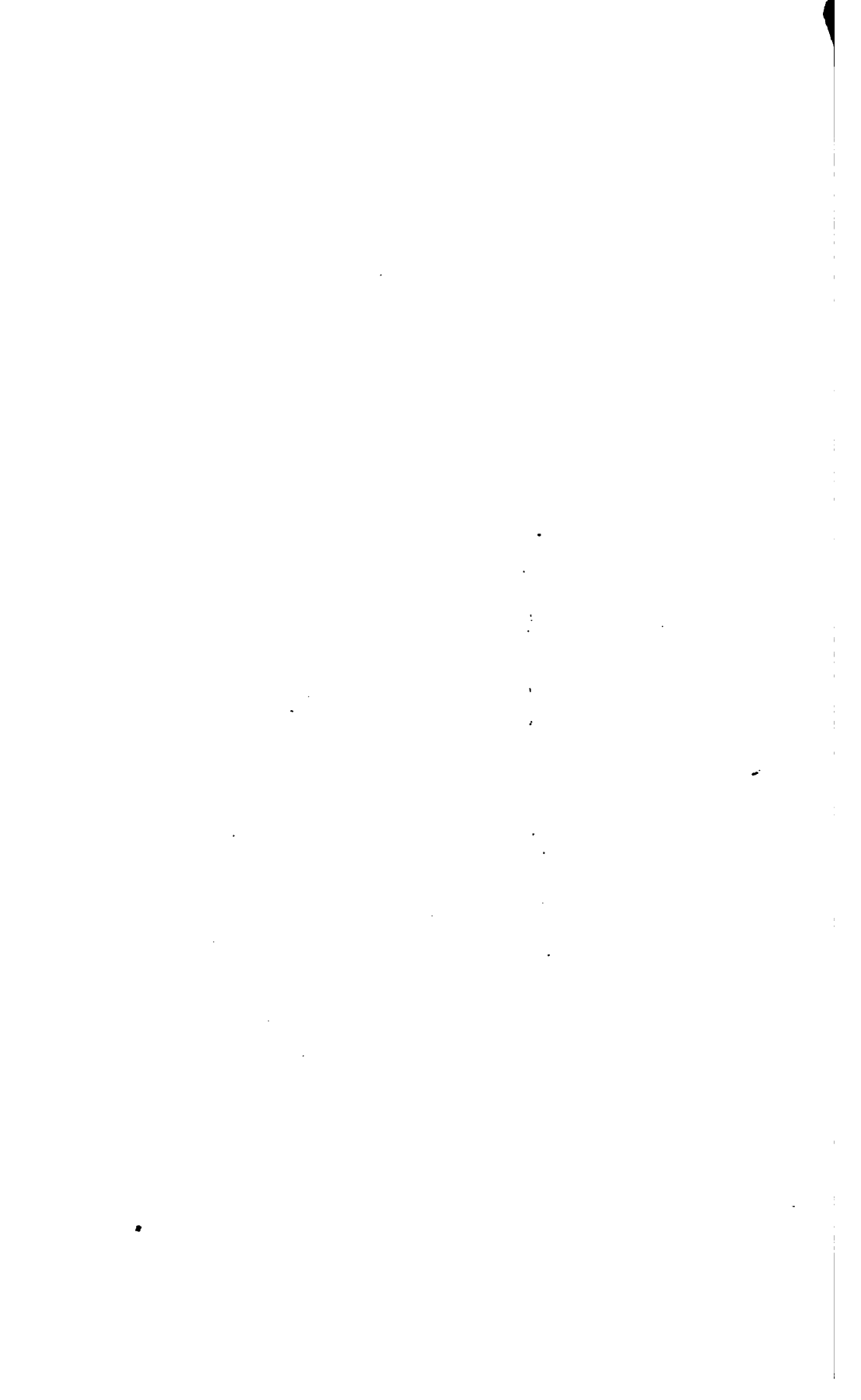
a commencé à ériger des *Mises au tombeau* avec personnages de grandeur naturelle, connues sous le nom de *Monuments*, et que celle de Saint-Pierre-du-Queyroix, sculptée vers 1424 par un Italien, est la plus ancienne connue et a servi de modèle aux autres.

A. LECLER.





Flambeau en terre de Lorraine (Louis XV).



# LES VITRAUX ET LA CÉRAMIQUE

A

## L'EXPOSITION DE LIMOGES

---

### VITRAUX.

La peinture sur verre est peut-être le seul de tous les arts dont on ne retrouve pas de traces dans l'antiquité. Ce n'est pas que les peuples anciens n'aient su fondre le verre et le teindre des nuances les plus variées. L'Égypte, ainsi que l'ont révélé les objets trouvés dans ses sarcophages, faisait le plus grand usage de verroterie de couleur, soit pour en former des colliers ou autres ornements, soit pour représenter les scarabées et les divers animaux symboles de ses dieux. Les Romains, pour composer leurs riches mosaïques, se servirent de cubes de verre que devaient plus tard rechercher avidement nos peintres verriers pour leur emprunter leurs couleurs. Ils surent aussi enrichir d'émaux vitrifiés leurs vases en terre ; mais ils n'allèrent pas plus loin, et l'art d'éclairer les édifices au moyen de ce qu'on appela plus tard des *verrières*, leur resta inconnu. La gloire de cette découverte était réservée aux peuples chrétiens. Lorsque les basiliques s'élevèrent de toutes parts pour la célébration du culte nouveau, on apprit à garnir les ouvertures de vitres qui, tout en garantissant les fidèles contre les rigueurs du climat, répandaient une lumière plus douce, favorable au recueillement et à la méditation. C'était, selon l'expression d'un Père de l'Église, des jours pris sur la Jérusalem céleste.

## I

Dès les premiers siècles de notre ère, il est fait mention par les historiens des vitres fenestralles employées dans les édifices. Sidoine Apollinaire, au v<sup>e</sup> siècle, et Fortunat, évêque de Poitiers vers la fin du vi<sup>e</sup>, nous parlent des teintes d'hyacinthe, de saphir et d'émeraude dont le pavé et les murs de leurs basiliques étaient colorés par les vitraux. Au vi<sup>e</sup> siècle, Grégoire de Tours raconte qu'un soldat brisa la fenêtre vitrée d'une église de Brioude pour s'y introduire clandestinement et y commettre divers sacrilèges.

Dans ces temps reculés, les verrières n'étaient, à ce que l'on croit, que de riches mosaïques, des décors de verre coloré sans personnages. De longues années devaient s'écouler encore avant que les verriers apprissent à mettre sous les yeux des fidèles les scènes de l'ancien et du nouveau Testament et à ouvrir pour eux ce « livre des ignorants. »

Quelle date doit-on attribuer aux premiers vitraux à personnages? On ne le sait pas exactement. Les textes ne sont pas suffisamment précis à cet égard et la fragilité de la matière n'a point permis à ces premiers essais de parvenir jusqu'à nous. Les plus anciens que nous possédions ne sont pas antérieurs au xii<sup>e</sup> siècle. Mais on y trouve une perfection, une science de l'effet attestant que l'art du verrier était déjà loin de ses débuts.

Pour apprécier à leur juste mérite les œuvres de cette époque, il ne faut pas perdre de vue les difficultés que les ouvriers d'alors eurent à surmonter : on est émerveillé du parti qu'ils surent tirer du peu de ressources mises à la disposition de leur art. La fabrication du verre était dans l'enfance. On ne savait point le couler : on le soufflait, et c'était par un mouvement rapide de rotation imprimé à la matière incandescente suspendue à sa canne à souffler, que l'ouvrier obtenait les plaquettes (les *cives* comme on les nommait alors) destinées aux vitraux. Mais on ne pouvait ainsi produire que des feuilles d'une très faible dimension ; le centre restait plus épais, et sur toute leur étendue elles étaient parsemées de petites bulles d'air, allongées par l'effet de la force centrifuge. Pour couper le verre, l'usage du diamant était inconnu : on se servait d'un fer rougi, par ce moyen la coupe était difficile et dentelée. Les verres étaient



teints dans la masse au moment de la fusion ; on ne faisait point emploi de couleurs d'application ; le modelé seul était formé au moyen d'un trait noir ou bistré, produit d'un oxyde de fer ou de cuivre. Entre les mains habiles des verriers des <sup>xii</sup><sup>e</sup> et <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècles, ces défauts apparents, ces ressources limitées devinrent autant de qualités essentielles, si bien qu'aujourd'hui, pour arriver à les égaler, on doit les imiter jusque dans l'imperfection de leurs moyens. C'est qu'en effet, au point de vue de la décoration, véritable but du vitrail, qui ne doit point chercher à rivaliser avec la peinture opaque, les œuvres des <sup>xii</sup><sup>e</sup> et <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècles sont les plus remarquables. Rien de froid ou de heurté ; les diverses nuances placées avec une science merveilleuse du rayonnement et de l'effet qu'elles produiront à distance, donnent un fond de tapisserie qui repose le regard. Les inégalités d'épaisseur du verre, les boursouflures qui le déparent, réfractent la lumière avec une intensité, un chatolement que ne peuvent produire les verres plats et unis. Il n'est pas jusqu'aux plombs même, plus tard si embarrassants pour l'artiste, dont on n'ait su tirer le plus heureux parti en les faisant habilement filer entre les diverses nuances auxquelles ils servent de repoussoir.

## II

Saint-Denis, Troyes, Bourges, Le Mans, Chartres, etc., possèdent de belles verrières à personnages du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle. Le Limousin n'a conservé aucun des vitraux qui devaient, à cette époque, orner ses églises. Après de minutieuses recherches, l'abbé Texier est arrivé à découvrir au fond de la Creuse, dans une église en ruines, à Boulieu, un vitrail en verre blanc, dont les plombs artistiquement disposés font toute l'ornementation. Ce vitrail serait antérieur de quelques années à ceux que Suger fit placer à Saint-Denis en 1150 et par conséquent le plus ancien vitrail qui soit arrivé jusqu'à nous.

Limoges cependant, ainsi que nous le révèlent d'anciens textes, fut autrefois riche en vitraux. En effet, l'historien Adhémar de Chabannes, mort vers 1030, rapporte qu'au mois d'octobre de l'année 830, en présence de l'empereur Louis le Pieux, la basilique de Saint-Sauveur à Limoges fut consacrée et le corps de saint Martial relevé de terre et déposé dans la crypte du *grand vitrail*, derrière l'autel. Plusieurs auteurs mentionnent, dans la

même église et vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, les vitraux de Saint-Martial et de Saint-Pierre.

Dès cette époque ou très peu de temps après, l'église du monastère de Grandmont possédait de belles et nombreuses verrières, qui existaient encore à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Le frère Pardoux de La Garde, religieux de cette abbaye, passant en revue, vers 1570, les richesses de Grandmont, nous en a laissé la nomenclature : « En ladicté église et tout autour, d'un costé et d'autre, il y ha vingt-deux vitres de diverses couleurs à la mode ancienne. Entre lesquelles y en ha cinq, par excellence riches, magnifiques et belles, où sont par personnaiges toutes les figures du vieulx et nouveau testament. Celle du milieu fut bailhée par haut et puissant Seigneur feu messire Hugues Brun, comte de la Marche, comme appert au bas d'ycelle, où est son effigie et ses armes; et au dessoubz, en mots latins, est escript : *« Hugo comes Marchie fenestram vitream dedit ecclesie. »* On sait que Hugues Brun mourut en 1208.

Nous pourrions citer d'autres textes établissant que les églises de notre province furent abondamment pourvues de vitraux dès les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles; mais les citations que nous venons de faire suffisent pour établir que notre pays peut s'enorgueillir d'avoir, dès les premiers temps, produit d'habiles verriers. Car il est difficile de croire que ces nombreux vitraux fussent l'œuvre d'artistes étrangers; surtout lorsqu'on trouve une corporation de verriers mentionnée au XIII<sup>e</sup> siècle, parmi les trente-trois corps de métier du Château de Limoges.

### III

Si des travaux de nos ouvriers des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, il ne nous reste guère que des souvenirs, — pour le XIV<sup>e</sup>, malgré des pertes regrettables, nous sommes plus heureux et notre belle cathédrale gothique possède encore, de cette époque, quelques remarquables vitraux restaurés au XVI<sup>e</sup> siècle par Mgr Villiers de l'Isle Adam. Ils garnissent les fenêtres supérieures du fond du chœur. Celui du milieu reproduit la légende chère à nos ancêtres : sainte Valérie présentant à saint Martial sa tête couronnée d'un cercle d'or à fleurons; saint Martial, vêtu de l'aube blanche que recouvrent en partie une tunique jaune, une chasuble rouge et le *pallium*, tient une croix et bénit. La figure du saint est une restauration du XVI<sup>e</sup> siècle; la teinte en est plus pâle et le modelé traité avec

plus de finesse. Le vitrail placé à côté représente l'*Annonciation*. La tête de la Vierge est en partie effacée par l'action du temps. L'ange tient une banderolle sur laquelle on lit ces mots : *Ave Maria*.

Les personnages que représentent ces vitraux sont, comme ceux de la plupart des productions du *xiv<sup>e</sup>* siècle, de très grande dimension ; ils se distinguent par la pureté du dessin et l'éclat du coloris. Ils marquent un progrès dans la correction des lignes et dans la finesse de l'exécution ; mais en même temps ils révèlent une modification dans le but que se propose l'artiste. Les ouvriers des siècles précédents avaient surtout en vue de mettre leurs verrières en harmonie avec le reste de la décoration de l'édifice. Cette préoccupation n'est plus qu'accessoire chez les verriers du *xv<sup>e</sup>* siècle. Les ressources de leur art augmentent : les plaques de verre mieux fabriquées présentent une plus grande surface ; on sait déjà étendre avec le pinceau des couleurs d'application ; mais ces nuances posées après coup n'ont plus l'éclat et le scintillement de pierres précieuses des couleurs incorporées dans les plaquettes inégales et boursoufflées des premiers temps ; et, chose plus grave, elles ne résistent pas aux intempéries des saisons. Chaque jour, on verra s'accroître davantage, avec le perfectionnement et les nouvelles conquêtes de la science, cette tendance à substituer la peinture à la décoration ; et les vitraux, rivalisant avec la peinture sur toile, finiront par devenir de véritables tableaux.

Du *xv<sup>e</sup>* siècle, Limoges possède encore, dans l'église de Saint-Michel, quelques jolies verrières, dont les deux plus remarquables représentent, en trente-deux tableaux ajustés sur un fond de mosaïque, les légendes de la *Sainte Vierge* et de *Saint Jean*.

Tout le monde connaît le beau vitrail du *xvi<sup>e</sup>* siècle qu'on peut admirer à Saint-Pierre-du-Queyroix : *La mort et le couronnement de la Sainte Vierge*, exécuté par un Pénicaud. Au siècle dernier, il y avait à Saint-Michel, derrière le grand autel, une *Crucifixion* qui passait pour l'œuvre la plus belle en ce genre existant alors dans la ville. La folie de destruction des révolutionnaires ne l'a pas laissé subsister, et la tradition rapporte qu'à la suite d'une orgie, Foucaud, le spirituel auteur des imitations patoises des Fables de La Fontaine, y lança la première pierre.

#### IV

En dehors de Limoges, les vitraux les plus beaux et les plus complets de la région sont incontestablement ceux de l'ancienne

église collégiale d'Eymoutiers. Ils datent de la fin du  $xv^e$  siècle et forment une série de quinze panneaux, offrant pour la plupart des saints exécutés dans de grandes proportions. Les donateurs sont représentés agenouillés au bas de ces vitraux.

De la même époque datent les vitraux de Solignac que notre Exposition avait eu le rare bonheur de pouvoir offrir aux regards des visiteurs. Cette abbaye eut la bonne fortune d'être administrée, de 1456 à 1484, par un abbé intelligent et généreux qui se plut à orner sa magnifique église byzantine. Les dévastations des Anglais l'avaient laissée dans le plus déplorable état. Par les soins de Martial de Bony, le chœur s'enrichit de stalles admirablement sculptées et les fenêtres furent garnies de vitraux à personnages. La Révolution et le temps exercèrent là comme ailleurs leurs ravages. L'entretien de ce qui restait était au-dessus des ressources d'une petite commune rurale, et ces beaux vitraux, tombés pièce à pièce, n'offraient plus, il y a quelques années, que de pitoyables débris. On est parvenu à en reconstituer quatre qui ont été admirablement restaurés. Ce sont ceux-ci que les organisateurs de l'Exposition ont pu obtenir pour compléter la décoration de la magnifique salle des mariages de notre Hôtel-de-Ville, toute remplie de châsses et de reliquaires.

Trois de ces vitraux sont formés de deux panneaux superposés : Celui d'en haut a  $1^m,32$  de hauteur sur  $0^m,67$  de largeur ; celui d'en bas,  $0^m,60$  de hauteur sur  $0^m,67$  de largeur. Le quatrième se compose d'un seul panneau de  $1^m,85$  sur  $0^m,67$ .

Nous allons donner une description sommaire de ces vitraux.

Dans le premier, le panneau d'en haut représente un personnage nimbé, coiffé d'une mitre blanche ; d'une main il tient une crosse à volute feuillée, de l'autre, un livre entr'ouvert. Sa robe bleu gris est en partie recouverte d'une grande chape rouge à bordure d'or. Dans le haut se trouvait une inscription dont il ne reste plus que quelques lettres.

Au-dessous, deux moines nimbés, placés en face l'un de l'autre et tenant chacun un livre à la main, semblent discuter. L'un est vêtu d'une robe rouge, l'autre d'une robe bleue ; tous les deux portent un ample manteau blanc à fermail et à galon d'or. Sur le socle on lit, en lettres gothiques : *S. Austricliniani et Alpiniani* ; d'où l'on peut conclure que le panneau supérieur représente saint Martial, dont saint Alpinien et saint Austriclinien étaient, comme on sait, les compagnons.

Le second vitrail représente, comme le premier, un saint évêque ou abbé ; d'une main il tient une croix ; de l'autre, il bénit. Autour du nimbe on lit : *Archambaud m Burrcha m? Baru*

*repa tue m Bone re Kate.* Cette inscription est restée pour nous incompréhensible. Le nom du personnage était autrefois inscrit sur un phylactère au-devant du socle; mais ce nom a disparu et il ne reste plus que le mot : *Sanctus*, remplacé à l'envers par l'artiste chargé de la réparation de la verrière. Ce saint est, comme celui du vitrail précédent, placé dans une niche d'architecture à fond rouge. Le panneau inférieur représente la *Sainte-Trinité*.

Sur le troisième vitrail, en haut, sainte Catherine, tête nue, les cheveux répandus sur les épaules. Elle est vêtue d'une robe verte à galon violet; d'une main elle tient la palme du martyr, de l'autre un livre ouvert. Sur un phylactère, placé devant le socle, court l'inscription : *Sancta Catharina*.

En bas, la Vierge assise, tenant sur ses genoux le corps du Christ. A droite un roi, vêtu de bleu et la couronne en tête, est agenouillé. De sa bouche s'échappe cette prière : *Ave Maria, gratia plena*.

Le quatrième vitrail qui n'a, nous l'avons dit, qu'un seul panneau, est composé de trois sujets superposés, rattachés par un motif architectural. En haut, sainte Valérie présentant sa tête à saint Martial. Derrière le saint, plusieurs personnages dans l'attitude les uns du recueillement, les autres de l'admiration. Au centre du panneau, l'écusson royal de France : *d'azur aux trois fleurs de lis d'or*, supporté par deux anges aux longs cheveux, agenouillés et vêtus d'amples robes violettes. Au bas, l'écu de gueules aux trois annelets d'argent des de Bony. A droite est agenouillé un personnage revêtu d'une robe blanche que recouvre en partie une grande chape violette bordée d'un galon d'or. Il est probable que ce personnage n'est autre que Martial de Bony, abbé de Solignac, donateur du vitrail.

Ces quatre vitraux, récemment réparés à Paris de la façon la plus heureuse, peuvent être comptés au nombre des plus beaux spécimens du xv<sup>e</sup> siècle. La coloration, peu éclatante, charme le regard par son admirable harmonie. Le dessin correct et relevé de fines hachures, n'a plus la raideur du moyen-âge; les vêtements, traités avec un art consommé, retombent de la façon la plus naturelle. (Cat. n° 108).

## V

Notre Exposition possédait encore quelques jolis petits vitraux en grisaille du xvi<sup>e</sup> siècle :

Un *Saint Jean-Baptiste*, en grisaille de manganèse rehaussée de jaune d'argent, à M. Peyrusson (Cat. n° 110);

*L'Adoration des Mages*, traitée également en grisaille de manganèse, et dont les personnages ne manquent pas de mouvement et de vie. (A M. Joisson, Cat. n° 111).

Notons surtout la célèbre peinture satirique, si souvent reproduite, qui représente *Jeanne d'Albret prêchant le protestantisme à Limoges*. Jeanne d'Albret, très simplement vêtue, prêche du haut d'une chaire élevée et droite. Huit auditeurs sont rangés sur deux bancs dans des attitudes diverses. L'un d'eux, placé au pied de la chaire qui le cache en partie, se retourne du côté des autres, auxquels il semble mimer un commentaire plaisant des paroles de l'orateur. Au fond sur une éminence, un arbre (*albre* ou *aubre* en roman) qui paraît être une allusion au nom de la vicomtesse.

La tradition prétend que Jeanne d'Albret avait emprunté une chaire aux chanoines de Saint-Martial, et que ceux-ci firent ensuite brûler « cette chaire de pestilence », ne voulant plus s'en servir pour y prêcher la parole de Dieu.

Au-dessous de cette scène, on lit ces deux vers en lettres gothiques :

**Mal sont les gens endoctrinés  
Quant par fême sont sermonés.**

Cette scène est, suivant l'usage, traitée en grisaille de manganèse. Ce curieux vitrail se trouvait à une fenêtre de la maison de M<sup>me</sup> veuve Géraldy, dans la cuisine. Il fut signalé à M. de Lépine, subdélégué de l'Intendance, qui l'acheta trois livres, quelque temps avant la Révolution, et le mit dans son salon. Il fut acquis plus tard par M. Maurice Ardant, archiviste de la Haute-Vienne; il est aujourd'hui la propriété de M. Adolphe Ardant (Cat. n° 109).

## CÉRAMIQUE.

Rien, dans le passé de notre capitale limousine, ne faisait prévoir l'extension que, de nos jours, devait y prendre l'industrie de la céramique.

Rouen, Nevers, etc, s'étaient déjà rendus célèbres par leurs belles faïences avant que Limoges, fière de ses orfèvres et de

ses émailleurs, eût songé à s'illustrer dans cette nouvelle branche de l'art. Le temps n'était cependant pas éloigné où notre industrieuse cité allait laisser loin derrière elle toutes ses devancières dans l'art de façonner l'argile.

## I

Nous n'avons ici en vue que les œuvres de goût et de luxe ; car, pour les objets d'un usage courant et domestique, notre pays n'était point tributaire de ses voisins et on y trouve plusieurs centres de production. Les *toupiniers* — du patois *toupi*, pot — de Duris, près Magnac-Bourg, notamment, jouissaient, depuis une date assez éloignée, d'une certaine renommée dans tout le pays. Breuil-au-Fâ, Bellac, Saint-Junien, etc., possédaient d'importantes fabriques de poterie. Il en existait à Limoges même ; et il y a quelques mois à peine, au cours de terrassements, on a découvert, sur le bord de l'avenue Foucaud, les restes fort anciens d'un four de potier. Ce fait est venu confirmer ce que nous savions déjà ; car, dès la fin du moyen-âge et au commencement de la période moderne, on trouve mentionnés sur des actes les noms de deux ou trois potiers. L'un d'eux, Pierre Formier, potier et gerlier du Château de Limoges, s'engage, par acte du 12 mai 1484, à fabriquer, pour le peintre Jean Faure, vingt jarres ou cruches — *bugias* — de terre, avec vernis de plomb à l'intérieur et à l'extérieur, de la contenance de neuf à dix ou de dix à onze setiers, destinées à renfermer de l'huile. Ce marché nous est fourni par les registres de Brevis, notaire (1).

En dehors de ces productions grossières, dont on retrouve du reste des traces chez tous les peuples, on n'a aucun document relatif à l'existence à Limoges de fabriques de poterie fine avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, et, si deux ou trois catalogues de musées étrangers mentionnent des pièces de faïence limousine des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, nous ne savons sur quelles autorités est basée cette attribution.

Dans la première moitié du siècle dernier, Mathurin Massié fonda, route de Paris, une faïencerie. L'arrêt d'autorisation qu'il obtint à cet effet est daté du 8 octobre 1737. Massié était étranger au pays, sans qu'on sache de quelle province sa famille était originaire. On a prétendu qu'arrivé pauvre et besogneux, il était

(1) Archives départementales, liasse 5354.

resté sans relations à Limoges. C'est là, croyons-nous, une erreur. Nous voyons, en effet, son fils s'allier à une ancienne famille en épousant une demoiselle de Saint-Georges. Nos registres paroissiaux, sur lesquels on trouve mentionnés les baptêmes de plusieurs de leurs enfants entre 1750 et 1760, nous ont conservé le souvenir de cette union, et, sur plusieurs de ces actes, Massié est qualifié « directeur de la fayencerie ».

On ne sait si cette fabrique fut très prospère ; il est probable qu'elle produisit surtout des faïences courantes et commerciales pour la consommation de la province. Les œuvres soignées et artistiques n'y étaient cependant pas absolument négligées. On connaît deux beaux spécimens de la fabrication de Massié. Ce sont deux plats de grande dimension dont l'un, possédé par le Musée de Sèvres, est décoré en couleurs pâles, d'un paysage animé d'une chasse au cerf ; l'autre figure dans la collection de Limoges au Musée Adrien Dubouché. M. Jacquemart en fait la description suivante : « Le centre est occupé par un sujet de style : la Justice, assise sur un trône et tenant le glaive et la balance, foule aux pieds le Crime ; auprès d'elle sont la Religion, la Vérité et la Loi, distinguées par leurs attributs. Une belle bordure dans le genre de Moustiers encadre cette remarquable peinture en tons doux et très glacés. La pièce a 0<sup>m</sup>,58 de diamètre ; au revers on lit : Limoges, le 18<sup>me</sup> may 1741. L'ouvrage est donc des premiers temps de Massié ». — La beauté de ces deux spécimens nous permet de supposer que la faïence de luxe atteignit dans notre ville une certaine perfection ; et, si nous ne connaissons pas un plus grand nombre de pièces sorties de cette fabrique, c'est que, ne sachant à quels caractères les reconnaître, il nous est impossible de les retrouver parmi les pièces non classées.

En 1770, MM. Chapetias et Pouyat fondèrent à leur tour une fabrique de faïence de Saint-Yrieix. Mais la découverte du kaolin ne leur permit point de donner beaucoup de développement à leur industrie.

## II

C'est en effet vers cette époque, en 1769, qu'on commença à fabriquer en France de véritable porcelaine. Si, avant cette date, on trouve des produits français qualifiés de *porcelaines*, on sait qu'il faut entendre par là des *porcelaines tendres* ou *artificielles* et non des *porcelaines dures*.



Ces deux genres de céramique, d'un aspect souvent si semblable qu'on pourrait aisément les confondre, diffèrent absolument par leur composition et leurs qualités. Il n'y a point de kaolin dans la porcelaine tendre : elle est formée d'une pâte marneuse qui devient complètement fusible à une haute température ; la porcelaine dure, composée de kaolin et de feldspath, est ramollissable, mais infusible.

Au dix-septième siècle, les porcelaines de Chine, qu'on exportait en Europe en grande quantité, étaient fort estimées et se vendaient très cher ; de là le désir de les imiter. Industriels et grands seigneurs cherchaient avec ardeur le secret de leur composition, voyant là une source de richesses pour eux et leur pays. Ce qu'on trouva d'abord, ce fut la porcelaine tendre. Et, sans parler de Gênes et des autres villes d'Italie (1) qui nous avaient précédés dans cette voie ; on la connut en France à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle.

Le premier fabricant français de porcelaine tendre est, semble-t-il, un sieur Chicanneau. Il établit à Saint-Cloud, en 1695, une manufacture pour laquelle il obtenait des lettres patentes en 1702 : « ..... Et est enfin parvenu, est-il dit dans ces lettres, au point de pouvoir faire, dès avant l'année 1693, de la véritable porcelaine, de la même qualité, plus belle et aussi parfaite et propre aux mêmes usages que la porcelaine des Indes et de la Chine... »

D'autres fabriques ne tardèrent pas à s'élever.

Louis XV, voulant opposer aux porcelaines de Saxe une concurrence sérieuse, s'intéressa pour un tiers dans les frais de l'établissement d'une manufacture à Vincennes en 1753. Cette manu-

(1) Nous devons à l'obligeance de M<sup>r</sup> Barbier de Montault la note suivante, tirée des *Archives historiques de Rome* et relative à la demande par Thomas Savignon, en 1633, d'un brevet pour fabriquer à Rome de la porcelaine semblable à celle qu'on faisait déjà à Gênes : — « Mons. Durazonno Tes. gen. Ci ha fatto esporre Tomaso Savignone, genovese, che con molta sua industria, fatica e spesa ha inventato il vero modo di far porcellana di Genova, e che desidera mettere in luce questa sua invention, ma che dubita non sia usata e fatta in qualsivoglia modo simile alla sua da altre persone, in suo gran danno e pregiudizio. Ci ha però fatto supplicare, che stante che per esercitare e porre in luce d.o nuovo modo inventato da lui ci va molta spesa per condurre robba, stigli e persone da Genova, vogliamo concedergli indulto e privilegio che per anni dieci prossimi avvenire, dalla data del presente, nulla persona di qualsivoglia grado, stato e conditione possi fare nè far fare della porcellana inventata da lui, nè in Roma, nè in suo distretto, senza sua licenza o di chi avrà causa da lui. Però contentandoci noi di farli questa gratia, etc. Roma, li 28 gennajo 1633. Urbanus pp. VIII. — *Archiv. stor. di Roma*, t. IV, p. 187.

facture prit dès lors le titre officiel de *Manufacture royale de porcelaine de France*.

La fabrication prenant une grande extension, les locaux devinrent bientôt trop étroits, et en 1756 la manufacture fut transportée à Sèvres.

Tout en se livrant avec succès à la fabrication de la porcelaine tendre, les céramistes français cherchaient toujours la porcelaine dure que la Saxe avait su fabriquer dès les premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Cette découverte, on devait être plus d'un demi-siècle à la faire.

A Strasbourg toutefois on produisit de la porcelaine dure dès 1721. Un transfuge Allemand, Wackenfeld, en avait révélé la fabrication à Charles-François Hannong, possesseur d'une usine à pipes. Mais on ne peut qualifier de française la porcelaine de Strasbourg, qui était faite avec des matériaux étrangers au sol. Hannong, refusant de livrer son secret à Sèvres, fut persécuté.

Le comte de Brancas-Lauragais fut le premier à découvrir en France, en 1758, dans les environs d'Alençon, un kaolin véritable. Ce kaolin imparfait donnait une porcelaine fine, mais d'une couleur terreuse.

Il était réservé au Limousin de fournir le premier des kaolins irréprochables et d'une blancheur parfaite.

La découverte en fut due au hasard. M<sup>me</sup> Darnet, femme d'un chirurgien de Saint-Yrieix, trouva en 1765, dans un ravin, une terre blanche et onctueuse qui lui parut propre à nettoyer le linge. M. Darnet, soupçonnant que cette argile pouvait être celle que l'on cherchait, en envoya des échantillons à un pharmacien de Bordeaux nommé Villaris. Celui-ci reconnut bien vite l'importance de la découverte, qui fut communiquée à Sèvres; après des essais répétés, M. Macquer, chimiste de cette manufacture, lut à l'Académie, en 1769, un mémoire sur la porcelaine dure française et montra des types parfaits. A partir de cette époque, on fabriqua à Sèvres de la porcelaine dure en même temps que de la porcelaine tendre.

### III

Malgré sa proximité de Saint-Yrieix, Limoges ne fut point la première ville de France après Sèvres qui sut tirer parti de la découverte du kaolin. Marseille, Niederviller, Lunéville, Bordeaux, etc. fabriquaient avant 1770 des porcelaines kaoliniques

et les premières porcelaines de Limoges ne sont pas antérieures à 1771. A cette date, M. Massié, qui depuis près de deux ans faisait dans ses fours des essais de la nouvelle matière, transforma définitivement sa faïencerie en fabrique de porcelaine. Et pour donner sans doute un plus grand développement à la nouvelle fabrication, il s'adjoignait trois associés : les frères Grellet et Fournérat.

Le 3 décembre 1773, les associés obtinrent pour leurs produits la circulation en franchise, et un peu plus tard, divers autres privilèges.

Vers le milieu de janvier 1774, l'un des frères Grellet se rendit à Paris et à Versailles, se fit présenter au comte d'Artois, alors apanagiste du Limousin, et lui offrit quelques pièces de porcelaine fabriquées à Limoges avec « des terres et cailloux de Saint-Yrieix ». Le prince se déclara le protecteur de la nouvelle manufacture.

Pierre Grellet, désireux d'appeler sur ses produits l'intérêt de la Cour et l'attention du public, fit, au cours de cette année, plusieurs autres voyages à Paris ; il y mourut, âgé d'environ cinquante ans, le 22 décembre 1774. Il venait de présenter au comte d'Artois une pièce exceptionnelle.

Fournérat était, semble-t-il, un ouvrier. D'une lettre adressée à M. Feydeau, intendant à Dijon, le 20 juin 1781, il résulte qu'il ne resta que cinq ans environ attaché à l'établissement de Limoges « où il avait la direction d'une partie de la manufacture » ; mais, ajoute cette lettre, « jeune et dissipé, il n'a pu la conserver ». Fournérat faisait à cette époque des démarches pour établir une fabrique de porcelaines à Dijon (1).

Gabriel Grellet et Massié fils restaient seuls propriétaires de la manufacture, lorsque par acte du 15 mai 1784, le roi l'acheta, au prix de 40,000 livres : « enclos, four, ustensiles et bestiaux en dépendant ».

Le roi était représenté par M. le comte d'Angivilliers, commissaire ordonnateur de la manufacture de Sèvres. M. Grellet jeune fut nommé directeur de la *Manufacture royale de Limoges*.

A peu près à la même époque où M. Massié établissait à Limoges sa fabrique de porcelaine, M. le marquis de La Seynie, qui devait vingt ans plus tard mourir dans l'émigration, en fondait une à Saint-Yrieix. C'était en 1774. Les produits de cette fabrique sont marqués L. S.

(1) *Recherches sur les faïenceries de Dijon*, par le docteur Louis Marchant. Dijon, Darantières, 1883, p. 65.

Nous donnons ici quelques détails intéressants tirés de *l'Almanach général des marchands, négociants, armateurs du commerce, de la France, de l'Europe et des autres parties du monde*, année 1788, par M. Gournay, avocat en Parlement :

« Limoges. — Manufacture de porcelaine. Elle est sous la protection de M. le comte d'Artois ; chaque pièce est marquée C. D. ; les ouvrages qu'on y fait sont très estimés : la beauté de leur pâte ne contribue pas peu à les faire rechercher. Ils sont exempts de tous droits, même à la sortie du royaume. Entrepreneur, M. Grellet. Cet artiste fournit encore au commerce des matières toutes préparées connues sous le nom de pâtes et couvertes, avec lesquelles on peut faire de fort belles porcelaines. Il a deux moulins à eau avec dix meules tournantes et vingt pilons chacun écrasant et broyant les matières nécessaires à la fabrication de la porcelaine » (1).

### III

M. Grellet eut pour successeur, en 1788, M. Alluand, qui fit de grands efforts pour améliorer les produits et se procurer de nouveaux débouchés. Il avait établi à Bordeaux un dépôt dont il est fait plusieurs fois mention dans la correspondance du célèbre orateur Girondin Vergniaud, son beau-frère.

M. Alluand était « ingénieur géographe » : on lui doit un bon plan de Limoges. Son fils François fit paraître, en 1839, un petit travail où nous trouvons relevé le chiffre d'affaires fait, dans les premières années, par la manufacture royale de Limoges et par la fabrique de M. de La Seynie à Saint-Yrieix : les produits de ces deux fabriques s'élevaient, avant 1789, année moyenne, à la somme de 130,000 livres. Pendant la Révolution, deux nouvelles manufactures se fondèrent à Limoges ; la manufacture de Saint-Yrieix continua à fonctionner, et cependant la production annuelle ne s'élevait plus qu'au chiffre de 80,000 francs.

En 1808, les produits des quatre fabriques de Limoges et de Saint-Yrieix, étaient évalués à 230,000 francs ; et c'est à peine si pendant la durée de l'Empire la production annuelle put atteindre 300,000 francs. Ce ne fut qu'après 1815 et lorsque la paix fut rendue à l'Europe, que la fabrication limousine prit un développement considérable.

(1) Cité dans *Limoges d'après ses anciens plans*, par P. Ducourtieux (1884) et dans *l'Encyclopédie Frémey* (1885).

Parmi les artistes employés à la manufacture, à la veille de la Révolution, se distinguait un modelleur habile, Jean-Baptiste Huard, qu'on trouve qualifié de « sculpteur à la manufacture royale de porcelaines », et un ouvrier du nom de Préat, qui joua un rôle assez actif au cours de la période révolutionnaire : il passait pour viser à la direction de la fabrique.

La Révolution, comme nous l'indique la statistique de M. Alluaud, porta un coup funeste à une fabrication qui n'était pas encore sortie de la période des tâtonnements. Massié est qualifié de « directeur provisoire des porcelaines » en 1796 ; mais on ne fabriquait presque plus. Enfin le 18 vendémiaire an V, la manufacture fut achetée par deux de ses anciens ouvriers, MM. Joubert et Cacatte.

#### IV

Si l'Exposition ne possédait aucune faïence qu'on pût, avec certitude, attribuer à la fabrique de M. Massié, elle offrait des spécimens nombreux et intéressants des porcelaines de Limoges antérieures à la Révolution. Ces produits, d'une exécution très soignée, se font remarquer par leur grande blancheur. Les formes sont assez bonnes, mais sans originalité ; le décor souvent agréable, et ordinairement relevé de légères dorures, s'inspire presque exclusivement du Saxe.

On reconnaît les porcelaines de Limoges à la marque C D, initiales du comte d'Artois, protecteur de la nouvelle fabrique. Cette explication, généralement adoptée, a été récemment mise en doute. On a objecté que les initiales du comte d'Artois devraient être C A et non C D. Cette objection spécieuse nous semble peu fondée. Outre qu'on ne comprendrait point pourquoi MM. Grellet et Massié auraient choisi cette marque qui ne correspondait à aucun de leurs noms, un amateur de notre ville possède une théière qui a fait partie d'un service fabriqué à Sèvres pour le comte d'Artois. Elle porte, comme décoration, un D surmonté d'une couronne : ce qui nous semble confirmer que D était bien le chiffre du comte d'Artois. Les porcelaines de Limoges, comme nous l'indique l'*Almanach* de M. Gournay, conservèrent cette marque après l'acquisition, par le roi, de la Manufacture. Toutefois, une trembleuse — déjeuner fabriqué spécialement pour la navigation — décorée de guirlandes de bleuets avec décors pourpres (à M. Darnal, receveur de l'enregis-

tremant à Limoges), porte sous la soucoupe, outre les lettres C D, l'inscription en rouge : *Porcelaines de Limoges* (Cat. n° 80).

Parmi les spécimens de cette fabrication de 1771 à 1792, il convient de mentionner d'abord un petit *pot à lait*, appartenant à M. Nivet-Fontaubert, et que l'on croit sorti de la première fournée de la fabrique Grellet, dont le propriétaire partagea les produits entre ses parents et amis; l'aspect gras de l'émail, qui n'est pas sans analogie avec celui des couvertes stannifères de la faïence, et le peu de translucidité de la terre dénoteraient la période de tâtonnements et d'essais (Cat. n° 77). On connaît également la plaque du Musée Dubouché, échantillon encore plus authentique de cette première période.

Il faut aussi mentionner, de la même époque, de jolis services à M. Tardieu et à M<sup>me</sup> veuve Bajou, décorés comme toujours de bouquets genre Saxe et à bords couverts en or à dents de loup (Cat. n° 79, 78 bis).

## V

Les productions étrangères au Limousin, exposées à l'Hôtel de-Ville, n'étaient pas en très grande quantité, mais plusieurs spécimens méritaient une sérieuse attention.

Quelques plats, avec décor à la corne, représentaient les fabriques de Rouen.

Nevers avait fourni un plus grand nombre de pièces. Notons deux intéressantes statues de la Vierge tenant dans ses bras l'Enfant Jésus, à M<sup>me</sup> Dramard et à M. Denis (Cat. n° 16, 17). Un saint Claude de grande dimension, 0<sup>m</sup>,737, et un curieux pot à surprises signé : *Louis Perriantes*, 1770, à M. le docteur Dubois (Cat. n° 18, 24); deux bras de lumière, personnages à mi-corps, valets de pied en costume Louis XIII, une main sur la hanche, l'autre en avant et servant à soutenir le flambeau, à M. Nivet-Fontaubert (Cat. n° 15); plusieurs potiches et aiguières, décor camaïeu bleu, avec personnages et paysages, à MM. Ludovic et Théophile Lamy de La Chapelle (Cat. n° 22, 23). Mentionnons d'une façon toute spéciale un grand panneau du xvii<sup>e</sup> siècle signé : *Conrad, à Nevers*. Cinq personnages en relief chantent au lutrin; leur expression vivante et comique attirait les regards des visiteurs et bien peu sont passés sans se sentir égayés par cette amusante scène. A M. Patapy (Cat. n° 19).

Nos anciennes fabriques de l'Est étaient représentées par trois jolis groupes en faïence polychrome de Niederwiller :

bouquetières et joueurs d'instruments, formant la garniture complète. (A M. Cantillon de Tramont, Cat. n° 12) — et par ces gracieuses compositions d'un ton crèmeux, connues sous le nom de *Terres de Lorraine*, que produisit, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Cyflé, sculpteur du duc de Lorraine. C'est d'abord un bénitier, à M. Hersant (Cat. n° 14); puis de ravissants chandeliers à deux branches à M<sup>me</sup> de Salles. Un tronc d'arbre orné de feuillage, supporte les lumières; au pied, deux personnages Louis XV dans le goût des chinoiseries Watteau (Cat. n° 13). Nous donnons de cette œuvre rare et charmante un dessin dû à l'habile crayon de M. Jules Tixier.

Des manufactures du Midi, nous n'avions qu'une vingtaine de pièces sans grande valeur; notons cependant une jolie Vierge avec cette inscription : *Notre-Dame-de-la-Paix*, à M. B. Ruchaud (Cat. n° 29); quelques Moustiers, dont une assiette à décor polychrome et à bords festonnés, porte au revers : L. M. O. (Louis Oléry, Moustiers), à M. Baze (Cat. n° 32); quelques Montpellier, de jolis Marseille, parmi lesquels une assiette en faïence de Bernard Savy, avec décor d'œillets verts, à M. Linard (Cat. n° 45); deux autres assiettes ornées de paysages et cavaliers, et signées au revers : « Fait par moy, Gillot, 1773 ». (A M. Ch. Henry, Cat. n° 46); d'intéressants Varages, à M. Linard (Cat. n° 37, 38, 39); un curieux lave-mains, en forme de château-fort, à M. Arthur Parant; peut-être ce dernier serait-il de provenance étrangère, bien que la forme semble accuser une origine française (Cat. n° 49).

## VI

Parmi les faïences d'origine étrangère, celles de Delft étaient les plus nombreuses. C'étaient, pour la plupart, des plats avec décors camaïeu bleu ou polychrome. Notons aussi une jolie garniture, signée : *Iduyn*, composée de trois potiches et d'une paire de cornets, à M. Gauvain (Cat. n° 56); une coupe italienne, d'un riche dessin à ramages camaïeu bleu et d'une belle tonalité, à M. Nivet-Fontaubert (Cat. n° 63); quelques pièces espagnoles fort curieuses, dont la plus intéressante était une buire d'Acala, à décor polychrome, — la cruche est formée par un buste de femme, — à M. Grenaud (Cat. n° 66); quelques pièces algériennes, marocaines, orientales; trois jolis plats de faïence de Rhodes, l'un avec décor de branches à fleurs polychromes, à M. Gorceix (Cat. n° 69), les deux autres à M. Linard (Cat. n° 70, 71).

La porcelaine, en dehors de la fabrication limousine dont nous avons déjà parlé, nous offrait quelques pièces d'une valeur exceptionnelle. La plus remarquable était le buste, en biscuit de Sèvres, de Bonaparte, œuvre du sculpteur Boizot et l'un des plus beaux que l'on connaisse du premier consul. Cette pièce, qui n'existe pas dans la collection de Sèvres, appartient à M. le baron de Verneilh, à Puyraseau (Dordogne). (Cat. 83).

Une charmante statuette en pâte tendre de la même fabrique, le *Garde à vous*, d'après Falconnet, provenant du château de Saint-Ange, dont le propriétaire était M. Le Fèvre de Caumartin, ancien prévôt des marchands de la ville de Paris, nous avait été prêtée par M. Louvet (Cat. 85).

D'autres pièces de Sèvres et de diverses fabriques françaises, de Saxe, de Chine et du Japon méritaient une attention particulière.

On voit, par ce rapide examen, que notre exposition céramique n'était pas sans mérite et qu'elle tenait une place honorable auprès des émaux et de l'orfèvrerie.

L. MOUFLE.







Tapisserie de la Confrérie de l'Assomption Notre-Dame. — Ateliers de Limoges ?

*L. Bourdery del. 88*



# LES TAPISSERIES ET LES BRODERIES

A

## L'EXPOSITION DE LIMOGES

---

Les tapisseries et les étoffes figurant à notre Exposition rétrospective ne présentaient pas un aussi grand intérêt, au point de vue de l'histoire de l'art local, que l'orfèvrerie et l'émaillerie ; elles méritaient cependant d'être étudiées. En effet, si l'art de travailler les métaux remonte très haut dans notre histoire générale et en particulier dans les annales glorieuses de notre chère cité, l'art de tisser les étoffes et de les broder date d'une époque bien plus reculée encore. L'on peut dire avec certitude que l'art du tissage, celui de la tapisserie et l'art du brodeur sont contemporains des premiers âges de l'humanité.

### I

#### LA TAPISSERIE DANS L'ANTIQUITÉ

Sans vouloir traiter ici un aussi vaste sujet, disons que l'homme, à peine sorti de ses premières luttes pour l'existence, songea tout naturellement aux moyens de l'embellir. Une de ses premières préoccupations fut de rechercher les moyens d'ajouter à sa parure et de satisfaire ainsi son goût pour les ornements.

L'antique Egypte, qui joue un si grand rôle dans l'histoire de la civilisation, nous en montre la première des exemples. Dans la Haute-Egypte, à Béné-Hassan, parmi les milliers de peintures qui recouvrent les parois des tombes, nous avons vu naguère une

scène très importante et très curieuse, au point de vue de notre sujet, dans le tombeau de Khnoumhotep, personnage considérable, contemporain de la xix<sup>e</sup> dynastie, environ trois mille ans avant notre ère. Cette scène nous édifie sur la richesse des étoffes et sur le soin qu'on apportait déjà à leur fabrication, à ces époques qui nous paraissent presque fabuleuses.

Ce tableau nous présente une famille de race sémitique demandant à Khnoumhotep la permission de s'établir dans le nôtre dont il est le gouverneur. Les hommes sont habillés d'une étoffe fort riche ; les femmes se distinguent surtout par le luxe des ornements. C'est ainsi que nous avons remarqué sur la robe de l'une d'entre elles cet ornement encore usité de nos jours et bien connu sous le nom de *grecque*, s'enlevant avec ses fils tissés d'or, sur le fond de l'étoffe toute lamée d'argent (1).

Dans la Haute-Egypte encore, à la vallée de Bab-el-Molouk, dans la nécropole des rois de Thèbes, au milieu de merveilleuses peintures, la plupart aussi fraîches et aussi éclatantes que si le pinceau de l'artiste les eût tracées d'hier, on peut étudier les beaux tissus et les admirables étoffes dont sont revêtus les dieux, les déesses et les pharaons sur les fresques des tombeaux. L'art du tisserand, en effet, avait pris en Egypte un essor remarquable, et Pline atteste que les tissus qu'on y fabriquait surpassaient en richesse les plus belles productions de l'Asie. Les teinturiers des bords du Nil savaient reproduire les nuances les plus délicates des fleurs.

Des morceaux d'étoffes de soie trouvés à Thèbes, dans des tombeaux remontant à la xviii<sup>e</sup> dynastie, deux mille cinq cents ans avant notre ère et que l'heureux possesseur a donnés aux Musées de Cluny et de Lyon, comme aussi tous les nombreux spécimens que le musée de Boulaq possède en ce genre, montrent combien est ancien l'usage des étoffes brodées.

A une époque moins éloignée de nous, la mythologie grecque, dans ses fables charmantes, ne nous raconte-t-elle pas une lutte célèbre entre Arachné, l'habile Méonienne, et Minerve, à qui elle osa et sut disputer le prix du travail à l'aiguille ? C'est, sans doute, pour apaiser l'irascible déesse, que les jeunes filles d'Athènes brodaient elles-mêmes le voile de Minerve : cette ten-

(1) Presque toutes les peintures de ces magnifiques tombeaux ont été copiées en même temps que décrites, d'abord par Champollion, dans ses *Monuments de l'Egypte et de la Nubie* ; par Wilkinson, dans son ouvrage : *Les anciens Egyptiens*, et enfin par le docteur allemand Lepsius :

ture immense servait de voûte au temple, construit, comme tous les temples hypètres de son genre, à ciel ouvert.

Homère, dans son *Illiade* et son *Odyssée*, nous dépeint les femmes Grecques et Troyennes comme « habiles dans l'art de tisser les étoffes, et d'y représenter des fleurs délicates et des figures humaines ». Andromaque ne nous est-elle pas montrée encore par le poète, comme occupée à broder, lorsque lui arrive la nouvelle de la mort d'Hector? Qui ne connaît la toile de Pénélope? (1).

Ces derniers temps, une découverte inattendue a jeté un certain émoi dans le monde artistique. Des tapisseries d'une extrême finesse, d'une coloration extraordinairement fraîche, ont été trouvées à la nécropole d'Akhmin, Haute-Egypte, dans des sépultures Coptes. Ces tapisseries, encore peu connues au moment où nous écrivons, pourraient remonter, d'après des hommes compétents, au iv<sup>e</sup> ou au v<sup>e</sup>, peut-être même au iii<sup>e</sup> siècle de notre ère. Nous les avons nous-mêmes examinées et étudiées avec le plus grand soin, et nous avons constaté une assez grande analogie entre les dessins qu'elles présentent et certains médaillons qui ornent nos chasses limousines, celle de Bellac par exemple. Pourtant quel lien, quelle relation peut-il y avoir entre cet art sorti du fond de l'Egypte et l'art de notre moyen-âge? C'est un nouveau problème qui se pose après tant d'autres. L'art Copte, que jusqu'à présent on a trop dédaigné, parce qu'on ne le connaissait qu'imparfaitement, nous réserve, croyons-nous, des surprises très grandes.

Ces tapisseries sont d'une finesse bien supérieure à celles des Gobelins. Elles devaient être fabriquées au métier, car dans une tombe de Béni-Hassan, un bas-relief nous représente deux tisserands occupés à tisser sur un métier. Celui-ci, quoique très simple, rappelle d'une façon frappante ceux que nous avons vu chez les tisserands actuels d'Akhmin. Placé horizontalement dans la longueur où la largeur d'une pièce, il est composé de deux simples bâtons séparés entre eux par la distance de un mètre soixante à un mètre quatre-vingt, et engagés par le bout dans deux grosses chevilles enfoncées dans le sol. On y attache les lisses de la chafne, qu'on tend à la longueur voulue. L'artiste commençait son travail par en bas, méthode suivie encore aux Gobelins. Au fur et à mesure que le travail était achevé, il le roulait sur le cylindre inférieur. Un assez grand nombre de couleurs ont été employées dans ces tapisseries Coptes, et la gamme

(1) *Odyssée*, chant II, v. 93 et suivants et chant. XIX.

de leurs tons est encore aussi fraîche et aussi bien conservée après quatorze ou quinze siècles, que si elles avaient été tissées tout récemment. Les figures ou les sujets sont barbares ; on reconnaît un art à ses débuts, qui s'essaie dans la représentation de ces figures, de ces scènes, de ces sujets ; mais on constate en même temps une main très habile et une connaissance assez approfondie du dessin, dans les motifs d'ornements, rinceaux et feuillages, se déroulant et servant d'encadrement aux animaux presque toujours chimériques ou symboliques qui y sont représentés. Plusieurs même, parmi ces motifs d'ornements, sont d'une correction de dessin et d'une pureté de goût, par endroits, que ne désavouerait pas la Renaissance. Ces tapisseries ne se composent jusqu'à ce jour que de la chemise dont était revêtu le Copte mort et d'un coussin qu'on lui plaçait sous la tête. La chemise en toile est ornée, depuis la naissance du col jusqu'aux pieds, de deux bandes de tapisseries placées l'une à gauche, l'autre à droite. Une autre petite bande de tapisserie également, de la largeur de deux pouces à peu près, s'étend sur chaque épaule, à la façon d'une épaulette. Le coussin sur lequel reposait la tête du mort est un carré de trente à trente-cinq centimètres, exécuté tout entier en tapisserie. Dans les sépultures des prêtres, facilement reconnaissables à plusieurs indices, les sujets sont religieux, et dans celles des laïques, ils sont profanes. Dans quelques tombeaux plus riches, le mort était recouvert d'un grand linceul tout tissé en tapisserie, formée de dessins géométriques et bordée d'une autre bande de tapisserie semblable. Cette bande de tapisserie est entourée elle-même par des fils, qu'on a laissé ressortir par la trame, et qu'on avait frisés au moyen d'un fer chaud probablement, à l'instar de nos serviettes éponges.

Rajeunissons, si vous voulez, ces tapisseries d'un siècle, de deux ou de trois, et plaçons-les ainsi au iv<sup>e</sup> ou au v<sup>e</sup> siècle de notre ère, époque dont nous n'avons plus, en Europe, aucun spécimen. Les plus anciennes mentions de tapisseries que l'on puisse trouver dans nos chroniques, se placent, en effet, entre l'an 900 et l'an mil. A cette époque Saint-Florent de Saumur possédait une abbaye dont les religieux tissaient des tapisseries ornées de fleurs et d'animaux. Et encore, écrit M. Achille Jubinal, « d'après le texte qui rappelle ce fait (1), il semblerait qu'il s'agissait de dessins en rouge sur fond blanc, méthode longtemps conservée en Orient et qui revint en Italie vers les commencements de la Renaissance. »

(1) M. Jubinal a publié ce curieux texte dans ses *Recherches*.

Or, nous avons nous-même la bonne fortune de posséder, entre autres, un morceau, de soixante-dix centimètres de long sur cinquante de large, de tapisserie provenant d'Akhmin et formée de dessins en laine rouge, tissés sur fond blanc.

Mais l'apparition des Arabes en Occident va donner à la fabrication des tapisseries, des étoffes et des broderies un élan qui ne se ralentira pas jusqu'à nos jours. Les merveilleux tissus qu'ils fabriquent à Palerme servent de modèle à quantité d'ateliers des pays chrétiens.

Nos châtelaines du moyen-âge, avec leurs doigts de fées, vont remplacer les femmes Troyennes, ces *phrygionix* et les émules de la pauvre Arachné en Grèce. Les couvents et les monastères qui, aux époques troublées du moyen-âge, ont sauvé des barbares les lettres, les sciences et les arts, vont se mettre aussi à l'ouvrage, s'adonner aux travaux manuels, et y excelleront bientôt.

En résumé, l'antiquité a connu tous les procédés du tissage, ainsi que les meilleurs apprêts de la teinture; on ne citerait aucun genre de fabrication, croyons-nous, dans lequel elle n'ait excellé. Elle a employé les plus riches étoffes, non-seulement pour orner les sanctuaires des dieux, mais pour augmenter aussi la splendeur de ses fêtes publiques, de ses triomphes, de toutes ses gloires nationales; et il n'est point d'événement marquant dans l'histoire dont on ne leur ait demandé de rehausser l'éclat. Ce n'est pas un seul auteur ancien qui en témoigne, mais tous, et les écrivains de tous les peuples. Nous ne pouvons enfin mieux terminer qu'en citant cette phrase de M. Eugène Müntz (1) : « A diverses reprises son empire (de la tapisserie) s'étend même au costume. Chez les Assyriens et chez les Perses, comme aussi chez les Romains de la décadence, les étoffes aux riches ornements que portent les souverains sont-elles autre chose que des tapisseries en miniature ? »

## II

### TAPISSERIES ET TAPISSIERS DE LIMOGES AUX XVII ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES

Parmi les tapisseries de l'Exposition rétrospective de Limoges, il en est une qui doit tout spécialement appeler notre attention : elle va nous conduire à parler d'une fabrication plus ancienne.

(1) *La Tapisserie*. — Paris, Quantin, 1883, in-8.

Cette pièce est désignée au catalogue sous le titre : *Assomption de la Vierge*, et porte le n° 11.

Un des principaux défauts de cette tenture est le sujet même que l'ouvrier a été obligé de représenter. Expliquons-nous : la tapisserie étant un art essentiellement décoratif et riche par excellence, s'accommode mal des scènes comportant une gamme de couleurs peu variée. Ici la coloration est sans éclat. Nous sommes persuadé que la composition telle que nous la voyons, si elle était peinte à fresque ou représentée sur une toile, y gagnerait énormément et serait fort belle.

La réalité des types, leur expression, l'ensemble tout entier de la composition laisse peu à désirer. Si le dessin paraît un peu mou, c'est le défaut de la couleur et des tons qui ne marquent pas assez les différences et se perdent à l'œil, noyant les détails du sujet, tous ensemble, dans une gamme trop pauvre, qui donne ainsi à la pièce entière un aspect maussade. Trois couleurs, en effet, sombres et peu attrayantes déjà par elles-mêmes, le marron foncé, le jaune de chrome et un bleu léger très peu nourri forment les vêtements des apôtres et des disciples à genoux autour d'un sépulcre entr'ouvert. Tout cela ne prête pas à la magnificence et l'artiste tisserand ne pouvait pas habiller les pêcheurs et les pauvres accompagnant le Christ, de vêtements bien riches et garnis de soie. Les pauvres fleurs elles-mêmes qui remplissent le sépulcre se ressentent de l'endroit glacé où l'œil les découvre et il leur manque ce qui fait défaut à la tapisserie entière, l'éclat et la vie qu'auraient pu seules donner la soie et les autres matières précieuses. Mais la bordure est riche et belle, et la Vierge, au milieu de son grand cartel, s'élevant dans les airs soutenue par des Anges, ne manque ni de grandeur ni d'élégance. Il faut enfin noter l'inscription qui l'accompagne : CONGREGAT. B. MARIE. V. LEMOV. ASSUMPTÆ.

« Les Tapisseries du Limousin, dit M. Antoine Thomas, dans son *Inventaire des Archives communales de Limoges*, n'ont été l'objet d'aucunes recherches. Nous sommes donc le premier à mettre en lumière un fait intéressant, à savoir qu'il a existé à Limoges, au xvii<sup>e</sup> siècle, au moins une fabrique de tapis, et que les tapissiers dont nous avons trouvé de nombreuses mentions ne sont pas tous de simples tapissiers-décorateurs, mais que plusieurs doivent avoir été des fabricants. Ce fait ressort déjà de la mention d'un *compagnon tapissier* en 1671; il devient encore plus évident, lorsqu'on voit qu'une petite colonie d'Aubussonnais et Felletinnois était venue s'établir à Limoges au xvii<sup>e</sup> siècle, et y avait apporté la célèbre industrie marchoise. »



» En effet, le premier maître tapissier dont nous trouvions la mention est Gilbert Roquet, d'Aubusson (1), marié à Jeanne Boffinet, aussi d'Aubusson, nommé à partir de 1640. Il s'était établi dans la Cité, paroisse de Saint-Maurice, probablement sur l'invitation de l'évêque de Limoges, François de La Fayette, qui lui fit l'honneur d'être parrain de l'un de ses fils, le 28 mai 1642. Gilbert Roquet mourut le 8 février 1664. Son fils Etienne, né le 28 avril 1648, lui succéda comme maître tapissier, mais alla s'établir dans la paroisse de Saint-Pierre.

» Il se maria à Aubusson avec Anne Chaumette, en 1668, ainsi qu'il résulte d'une permission du curé de Saint-Pierre en date du 23 octobre de cette année. Le 29 août, nous trouvons le baptême de sa fille Jeanne; depuis lors nous perdons sa trace. C'est à cette petite colonie qu'il faut rattacher Pierre Reby, compagnon tapissier, natif de Felletin, enterré le 31 mai 1671, et Jacques Plot, tapissier d'Aubusson, dont la fille Berthe mourut à l'hôpital le 6 octobre 1701. Les maîtres tapissiers originaires de Limoges même ont été très nombreux pendant le xvii<sup>e</sup> et le xviii<sup>e</sup> siècle. »

Nous avons relevé, dans les registres paroissiaux inventoriés par M. Thomas, un assez grand nombre de noms de ces tapissiers, nous croyons devoir les donner ici :

1641, 28 avril : Estienne, fils de Gelibert Rouquet, de Phéletin (*sic*), M<sup>e</sup> tapissier, et de Jeanne Boffinet (Registres de Saint-Maurice).

1642, 22 mai : Fransoys, fils de Gilbert Roquet, M<sup>e</sup> tapissier et de Jehanne Beaufinet; parrain « illustrissime et reverend<sup>me</sup> en Dieu, messire de La Fayette, évesque de Limoges, et marraine d<sup>ne</sup> Catherine Palais, fille de S<sup>r</sup> Henri Palays, juge de la Cité ». (Registres de Saint-Maurice.)

1644, 4 juin : Anthoine, fils de Gilbert Roquet, M<sup>e</sup> tapissier, et de Jeanne Boffinet; parrain S<sup>r</sup> Anthoine Vitrac, de la ville d'Aubusson, et marraine Jehanne Roquet, sœur du baptisé. (Registres de Saint-Maurice.)

(1) Il est dit de Felletin dans l'acte de baptême de son fils Etienne (28 avril 1641). Mais tout fait supposer qu'il était bien d'Aubusson, comme on le voit dans l'acte de baptême de sa fille Françoise, du 17 mars 1640. En effet, le parrain de sa fille Françoise, est Pierre Garreau, originaire d'Aubusson. Le parrain de son fils Antoine est le sieur Antoine Vitrac, de la ville d'Aubusson. Son fils Etienne va se marier à Aubusson, et prend pour parrain de son premier né, Martial Magniac, maître tapissier aussi d'Aubusson.

1653, 7 septembre : Anthoine, fils d'Isaac Castonet, tapissier, et de Marie Baronnet; parrain Anthoyne Cartau, tapissier, et marraine Magdeleine Rouquet. (Registres de Saint-Michel-des-Lions.)

1655, 20 juin : Catherine « filhe de Jacques Petit, M<sup>e</sup> tapissier, et de Narde Bardonnaud. » (Registres de Saint-Michel-des-Lions.)

1660, 14 novembre : ent. Pierre Romanet, tapissier. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1665, 5 juin : Louis, fils de Jean Couillaud, tapissier, et de Narde Champalimaud. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1664, 8 février : ent. Gélibert Roquet, M<sup>e</sup> tapissier. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1668, 23 octobre : permission à M. le curé d'Aubusson « pour épouser Estienne Roquet, M<sup>e</sup> tapissier de notre paroisse, à Anne Chaumette de la ville d'Aubusson. » (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1669, 6 avril : Enterrement, Marguerite Coulhaud, fille de Jean Coulhaud, M<sup>e</sup> tapissier. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1669, 4 septembre : Jeanne, née le 25 août, fille d'Etienne Roquet, M<sup>e</sup> tapissier, et d'Anne Chaumette; « parrain Martial Magniac, de la ville d'Aubusson, aussy M<sup>e</sup> tapissier, et marraine Jeanne Beauphinnet, veufve de feu Gilbert Roquet, vivant M<sup>e</sup> tapissier ». (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1671, 20 février : Jean, fils du S<sup>r</sup> Martial Collin, M<sup>e</sup> tapissier, et de Peyronne Lequart. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1674, 30 janvier : Pierre fils de Jean Coulhaud, M<sup>e</sup> tapissier, et de Léonarde Champalimaud; parrain Pierre Barrière « aussi M<sup>e</sup> tapissier ». (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1671, 31 mai : ent. Pierre Reby, « vivant compagnon tapissier, natif de la ville de Féletin ». (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1674, 13 juin : permission à M. le curé de Saint-Front, de la ville de Périgueux, « d'épouser Joseph Maumy, tapissier de notre paroisse, à Jeanne Barthe ». (Registres de Saint-Maurice.)

1676, 29 septembre : M. Pierre Barrière, âgé de trente ans ou environ, « M<sup>e</sup> tapissier au faubourg Manigne ».

1677, 6 août : parrain Pierre Dumais, M<sup>e</sup> tapissier de la présente ville. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1681, 7 septembre : parrain Pierre Duprat, M<sup>e</sup> tapissier. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1688, 27 janvier : Jeanne, fille de M. Pierre Dumays, mar-

chand tapissier, et de d<sup>lle</sup> Valérie Petit. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1691, 2 septembre : Marguerite, fille de feu Anthoine Dumay, marchand tapissier, et de d<sup>lle</sup> Marie Gavaret; parrain S<sup>r</sup> Pierre Dumay, marchand tapissier. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1692, 23 octobre : parrain, S<sup>r</sup> Léonard Dupré, marchand tapissier. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1707, 24 décembre : ent. « Jean Faujère, M<sup>e</sup> tapissier, âgé d'environ soixante ans. » (Registres de Saint-Michel-des-Lions.)

1744, 10 novembre : parrain M<sup>e</sup> Jean Evrard, M<sup>e</sup> tapissier. (Registres de Saint-Maurice.)

1734, 5 août : mar. S<sup>r</sup> Michel Faugères, M<sup>e</sup> tanneur, fils de S<sup>r</sup> Antoine Faugères, M<sup>e</sup> tapissier, et de d<sup>lle</sup> Catherine Germain, avec d<sup>lle</sup> Catherine Faure. (Registres de Saint-Michel-des-Lions.)

1739, 6 juillet : Paul, fils de Jacques Bertrand, « M<sup>e</sup> tapissier de la présente ville », et de Marie Magdeleine Marais, native de Châteaudun-en-Beauce. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1759, 28 avril : Anne, fille de Mathieu Dumet, tapissier, et de Françoise Vidal. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1766, 16 août : parrain S<sup>r</sup> Pierre Begogne, M<sup>e</sup> tapissier.

1775, 18 septembre : mariage, Léonarde Meilhac avec Marguerite Chapelas, fille du S<sup>r</sup> Etienne Chapelas, M<sup>e</sup> tapissier. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1778, 10 février : mariage, « Léonard Mallet, M<sup>e</sup> maréchal, avec Marie Foucalet, servante, fille majeure de Jean Foucalet, M<sup>e</sup> tapissier .... de Bourganeuf ». (Registres de Saint-Maurice.)

1779, 15 février : Léonard Gondaud, M<sup>e</sup> tapissier, fils de Pierre Gondaud aussi M<sup>e</sup> tapissier, et de défunte Thérèse Nicole, avec Catherine Limousin. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

On sait qu'il était d'un bien vieil usage à Limoges d'exposer des tapisseries, étoffes précieuses, etc., dans les fêtes ou les solennités publiques. Nous lisons, par exemple, dans l'ouvrage de P. Laforest : « *Limoges au xvii<sup>e</sup> siècle* », que les consuls prescrivirent à leurs concitoyens, sous peine d'amende, *de parer de tapisseries leurs maisons*, le 11 octobre 1601, jour d'une procession des reliques des saints, pour rendre grâce à Dieu de l'heureuse naissance du Dauphin, plus tard Louis XIII (p. 27).

Nous y lisons encore que le 20 octobre 1605, jour fixé pour l'entrée solennelle d'Henri IV, on dressa sur son passage, au faubourg Montmailler, *un théâtre tendu de riches tapisseries*, etc.; que de ce théâtre au logis du roi (Le Breuil), *les rues étaient parées de tapisseries*, de tableaux, d'emblèmes et de dessins (p. 50, 56 et 58);

et que la rue des Combes, notamment, *était toute tapissée* (p. 166). Qu'au mois d'août 1622, lors d'une grande procession pour fêter la canonisation de saint Ignace et de saint François-Xavier, les rues furent pavoisées, *couvertes de tapisseries et de draperies*, et jonchées de fleurs et de verdure.

Un autre document très curieux, — le récit d'une grande procession faite dans notre ville en 1686, — réédité par M. le chanoine Tandeau de Marsac, va nous fournir de nouveaux détails sur la richesse et la quantité considérable de tapisseries, d'étoffes précieuses et de broderies de toutes sortes qui existaient dans notre ville à l'époque où fut imprimé ce petit ouvrage (1) il y a juste deux cents ans. Ce récit, fort intéressant à divers points de vue, mais principalement pour celui qui nous touche ici, est presque un inventaire des richesses artistiques que possédait Limoges à cette époque. La nomenclature des tapisseries est faite en bloc, mais celle des objets en orfèvrerie d'argent est précisée avec un détail extraordinaire. Pour toutes ces œuvres diverses, tant étoffes que métal, les mentions se rencontrent à toutes les pages, et il faudrait citer, pour ne rien omettre, tout l'opuscule que nous engageons vivement à lire.

Dans toutes les rues, dans tous les quartiers, presque à chaque pas on rencontre des tapisseries : « Les pauvres gens alloient chercher dans les maisons sacrées et religieuses de l'argenterie pour garnir leurs reposoirs, et de *riches tapisseries* chez les grands pour mettre au devant des maisons. » — « Toutes les rues par où ce Roy de gloire (le Saint-Sacrement) doit passer, *sont ornées de superbes tapisseries*. » — « Remarquons en passant (dans une rue appelée des Petites-Maisons), la maison de Monsieur le Doyen de cette église (la Cathédrale) qui, bien qu'elle tienne une bonne partie de ce quartier, *est tapissée d'un bout jusqu'à l'autre*; celle de l'autre côté de rue où se tiennent le Greffier de Monseigneur l'Evêque et le maître de la Poste, *sont aussi toute tendues de tapisseries*. » — « Voyons, en sortant de ce portail, *quelques autres maisons tapissées*. » — « Je vois sur *un théâtre tapissé de haute lisse* de même que le précédent (placé au fauxbourg par où on va de Limoges à Tholose directement) et qui a un tour au devant, d'un fort beau damas jaune garny d'une belle frange de soye. » — « Nous voici arrivés à la rue du Montant de Manigne dont

(1) Le triomphe du Très Saint-Sacrement ou la procession célèbre qu'on fit à Limoges le jour qui finissoit l'Octave de la Fête-Dieu, le 30 juin 1686. — *A Limoges, par Jean Legier, imprimeur et libraire, proche la Halle des Bans*. Réimprimé, en 1876, par Chapoulaud frères.

les habitants sont presque tous de riches marchands ; *les tapisseries y sont toutes également riches et si proprement tendues qu'il semble qu'on les a mesurées au niveau.* » — « Marchons icy (à la place des Bancs) par un beau chemin fait *de colonnes garnies de superbes tapisseries.* » — « J'y vois de loing (au bout de la rue de la Ferrerie, la plus marchande de toutes celles de la ville et à l'endroit où celle du Clocher commence) un grand théâtre *orné de belles tapisseries à paysages.* » — « Descendons vers l'église de Saint-Martial par la rue du Clocher, ornée d'un ciel de draps fort blancs et *de belles tapisseries d'haute-lisse comme les précédentes.* » — « Entrons à présent dans la rue des Taules, appelée vulgairement la rue de vers Saint-Martial. Le devant des maisons est garny *de belles tapisseries de Bergame à la Chine point d'Hongrie.* » — « Entrons à présent dans la rue de Fongrouleu et non pas du Consulat, comme a voulu dire quelque méchant antiquaire. *Toute cette rue, superbement tapissée,* est couverte d'un surciel extrêmement obscur. » — « Descendons vers la Porte-Boucherie, par la rue du Collège. *Cette rue est ornée de riches tapisseries* et de beaux linceuls blancs de même que les précédentes. » — « Ce faux-bourg (Boucherie) ne cède en rien aux autres rues que nous avons vues, soit pour le trafic et le commerce, soit pour l'honnêteté des gens, soit enfin *pour les superbes tapisseries.* » — « Je vois à quelques pas d'icy et à la place appelée les Salines ou entrée de la Cité, un théâtre *tapissé partie de haute lisse et partie de belles tentures de cuir doré.* » — « Cet endroit (dans la Cité) *est tapissé* et orné de surcieux ainsi que les rues d'où nous venons. » — « Je me trouve encore obligé, pour rendre ma relation complète, de te dire qu'il y a icy un théâtre *orné de tapisseries à fleurs-de-lys.* »

### III

#### TAPISSERIES ET TAPISSIERS DE LIMOGES AU MOYEN-ÂGE.

Mais n'existait-il pas avant le <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, dans notre vieille cité, adonnée de tout temps aux fabrications ayant un caractère artistique, des manufactures de tapisseries ? Les passages du livre de P. Laforest, que nous venons de reproduire, et ceux plus explicites encore du récit de la procession de 1686, n'impliqueraient-ils pas l'existence, dès une période antérieure, d'ateliers de fabrica-

tion ? Peut-on penser que l'esprit à la fois artistique et pratique de nos concitoyens n'avait pas dû chercher à s'affranchir de l'obligation d'acheter ailleurs, à chers deniers, ces belles tentures qui, à Limoges comme dans tant d'autres villes, étaient si recherchées et si appréciées par tout le monde ? Nous avons vu, en effet, au commencement de ce rapide aperçu, quel usage fréquent on faisait de la tapisserie, afin de rehausser l'éclat de toutes les fêtes. Limoges n'a pas dû rester tributaire des villes particulièrement renommées pour leurs tapisseries. Nous possédons, du reste, une série d'indices qui suffisent à établir l'existence, à Limoges, d'ateliers très anciens.

Deux savants contemporains : J. Jacquemard et Eugène Müntz, citent un passage du roman d'*Erec et Enide*, que M. Francisque Michel (1) a découvert dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale, comme pouvant être déjà une preuve de l'existence d'une fabrique de tapisserie dans notre ville, dès le XII<sup>e</sup> siècle :

Puis s'en monta en unes loges  
Et fist un tapi de Limoges  
Devant lui à la terre estendre.....  
Erec s'assit de l'autre part  
Dessus l'ymage d'un lupart (léopard)  
Qui el tapis estoit portraite.

Bien d'autres indications confirment encore le témoignage du texte cité par ces deux auteurs. Sans aborder ici l'étude d'une question qui certainement fera tôt ou tard l'objet d'un travail spécial, nous nous bornerons à dire que, durant tout le moyen-âge, on trouve à Limoges des tapissiers.

Dans ses seules recherches aux archives du département de la Haute-Vienne et de l'Hôpital de Limoges, M. Louis Guibert a noté les noms suivant :

1317 et 1318, *Mathias Gorsas*, le tapissier, possesseur d'une maison dans le canton du Vieux-Marché. (Hôpital, liève de la Confrérie des pauvres à vêtir.)

1340, *Estienne Larue*, tapissier de Limoges. (Archives du département de la Haute-Vienne. Registres d'hommages de l'Evêché, folios 57 et 79.)

La liasse n° 7,912, mentionne *feu Etienne de Rua*, tapissier en 1346.

1340, *Pierre Larua*, fils émancipé d'*Etienne Larua*, tapissier

(1) F. MICHEL, *Recherches*, t. II, p. 405.

(*tapisserii*) du Château de Limoges. (Archives départementales, pièces diverses non classées.)

1355 : *Pierre Teyssendier, tapissier (tapissarii)*, possesseur d'une maison dans la rue Ferrerie. (Archives départementales. Fonds des prêtres communalistes de Saint-Pierre-du-Queyroix, liasse non numérotée.)

1390 : *Jean de Bladis, tapissier (tapissarius)* du Château de Limoges, demeurant rue Bancléger. (Archives départementales. Fonds des prêtres de Saint-Pierre-du-Queyroix, liasse n° 4,067.)

1396 : *Feu Bernard de Bladis, tapissier, (quondam tapisserii)*. (Archives de l'Hôpital, liasse non classée.)

1429 : *Jean et autre Jean de Podio Garnerii, tapissiers (tapissarii)* à Limoges. Nommés dans un testament des Archives de l'Hôpital de Limoges.

Ajoutons à cette liste trois autres noms de tapissiers relevés dans notre ville par M. Maurice Ardant :

N..., tapissier en 1457.

André et Jean Augeraing, en 1502.

Borde, tapissier en 1542.

On trouve enfin à Limoges, et spécialement dans le Château, un très grand nombre de tisserands drapiers, tondeurs de draps, pareurs et teinturiers, dès le XIII<sup>e</sup> siècle. Il existe même, au temps de Philippe-Auguste, une Confrérie spéciale de *Tisserandes*, établie à Saint-Martial, en l'année 1216. (DUPLÈS-AUGIER, *Chroniques de Saint-Martial*, p. 100.)

Ajoutons à ces indications que les stalles du chœur de l'église de Saint-Martial, restaurées en 1419, étaient adossées à « de riches boiseries, surmontées de tapisseries antiques représentant les moines dans leurs diverses fonctions, et que le sanctuaire était jadis entouré de riches tapisseries, magnifiquement encadrées, représentant divers traits de l'histoire ».

Dans le testament de l'évêque Jean de Langeac, du 22 juillet 1541, qui se trouve au tome VIII du *Bulletin de la Société archéologique du Limousin* (page 141), nous citerons le paragraphe suivant :

« Item, avons délaissé à notre neveu de Langheac et donné la tapisserie aux armes de Langheac à bordure, étant de présent en notre grand chambre d'Escholitz, et pareillement lui être rendue autre tapisserie où est la bête *Gralissant*, provenant de la maison de Langheac. »

Enfin il est fait mention d'un grand nombre de pièces de tapisseries dans les testaments du XVII<sup>e</sup> siècle. On peut citer celui de l'évêque François de La Fayette, mort le 3 mai 1676 : « Et

turquoise et bleu opaques. Le modelé des grisailles n'est pour ainsi dire qu'ébauché en blanc et sèchement terminé en retouches de noir au pinceau ; les carnations crûment accentuées en rouge-violacé seulement par endroits, sur les pommettes des joues, par exemple, sur les lèvres, dans quelques parties ombrées, etc., Les rehauts d'or sont employés partout avec profusion. Le coloris de cette plaque et d'un effet puissant, un peu refroidi au premier plan par les tons gris opaques du sépulcre et atténué dans les lointains. L'ensemble de cet émail est d'un grand caractère ; on peut l'attribuer à l'atelier des Pénicaud. Il est du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle. »

Je suis porté à croire que l'artiste a reproduit sur cet émail la *Mise au tombeau* sculptée avec personnages de grandeur naturelle, qui existait à son époque dans plusieurs églises de la ville et du diocèse de Limoges. Les débris qui nous en restent, ainsi que les descriptions qui en ont été faites confirment amplement cette supposition.

L'ensevelissement de Notre Seigneur Jésus-Christ est un des sujets religieux que nos pères paraissent avoir spécialement affectionné. Dans un bon nombre d'églises de France, on en signale qui datent du xvi<sup>e</sup> siècle. En Limousin, où ils sont connus sous le nom de *Monument* (du mot latin *monumentum*, qui, dans le langage de l'Evangile, veut dire tombeau), on en trouvait de fort remarquables, qui ont presque complètement disparu. J'ai recherché les traces de ceux qui ont été détruits pour les faire connaître avec ceux qui existent encore, et j'ai été assez heureux pour en découvrir plusieurs qui n'avaient jamais été signalés.

Les artistes de la Renaissance reproduisent cette scène touchante d'après des types convenus, et partout on trouve les mêmes personnages dans les mêmes attitudes, et sauf quelques exceptions, avec les mêmes costumes. D'ailleurs la scène qu'ils avaient à figurer est rapportée par l'Evangile et les personnages qui y prirent part y sont nominativement désignés. Voici les textes où ils ont puisé les détails de leur composition :

« Sur le soir, un homme riche de la ville d'Arimathie, nommé Joseph, qui était aussi disciple de Jésus, vint trouver Pilate et lui ayant demandé le corps de Jésus, Pilate commanda qu'on le lui donnât. Joseph ayant donc pris le corps, l'enveloppa dans un linceul blanc, le mit dans son sépulcre, qui n'avait point encore servi et qu'il avait fait tailler dans le roc ; et puis, ayant roulé une grande pierre à l'entrée du sépulcre, il se retira. Marie-



Madeleine et l'autre Marie étaient là, se tenant assises près du sépulcre. » (SAINT MATHIEU, XXVII, 57.)

« Le soir étant venu, parce que c'était le jour de la préparation, c'est-à-dire la veille du jour du sabbat, Joseph d'Arimathie, qui était un homme de condition et sénateur, et qui attendait aussi le règne de Dieu, s'en vint hardiment trouver Pilate et lui demanda le corps de Jésus. Pilate, s'étonnant qu'il fut mort si tôt, fit venir le centenier et lui demanda s'il était déjà mort. Le centenier l'en ayant assuré, il donna le corps à Joseph. Joseph ayant acheté un linceul, descendit Jésus de la croix, l'enveloppa dans le linceul, le mit dans un sépulcre qui était taillé dans le roc, et ferma l'entrée du sépulcre avec une pierre. Cependant Marie-Madeleine et Marie, mère de Joseph, regardaient où on le mettait. » (SAINT MARC, XV, 42.)

« Dans le même temps, un sénateur appelé Joseph, homme vertueux et juste, qui n'avait point consenti au dessein des autres, ni à ce qu'ils avaient fait; qui était d'Arimathie, ville de la Judée, et du nombre de ceux qui attendaient le royaume de Dieu, cet homme, dis-je, vint trouver Pilate et lui demanda le corps de Jésus; et l'ayant ôté de la croix, il l'enveloppa d'un linceul, et le mit dans un sépulcre taillé dans le roc, où personne n'avait encore été mis. Or ce jour était celui de la préparation, et le jour du sabbat allait commencer. Les femmes qui étaient venues de Galilée avec Jésus, ayant suivi Joseph, considérèrent le sépulcre et comment le corps de Jésus y avait été mis. » (SAINT LUC, XXIII, 50.)

« Après cela, Joseph d'Arimathie, qui était disciple de Jésus, mais en secret, parce qu'il craignait les Juifs, supplia Pilate qu'il lui permit d'enlever le corps de Jésus; et Pilate le lui ayant permis, il vint et enleva le corps de Jésus. Nicodème qui était venu trouver Jésus la première fois durant la nuit, y vint aussi avec environ cent livres d'une composition de myrrhe et d'aloès; et ayant pris le corps de Jésus, ils l'enveloppèrent dans des linceuls avec des aromates, selon que les Juifs ont accoutumé d'ensevelir. Or, il y avait au lieu où il avait été crucifié un jardin, et dans ce jardin un sépulcre tout neuf, où personne n'avait encore été mis. Comme donc c'était le jour de la préparation du sabbat des Juifs, et que ce sépulcre était proche, ils y mirent Jésus. » (SAINT JEAN, XIX, 38.)

Telles sont les circonstances dans lesquelles eut lieu l'ensevelissement de Notre-Seigneur, et les personnages qui y prirent part. Les quatre évangélistes nomment Joseph d'Arimathie; saint Jean est le seul qui désigne Nicodème. Saint Mathieu et saint Marc font connaître la présence de Marie-Madeleine et de

Marie, pendant que saint Luc se contente de dire : « Les femmes de Galilée ». C'est donc, au minimum, quatre personnes qui prirent part à cet ensevelissement.

En quelques endroits, l'artiste en a augmenté le nombre, soit en y ajoutant des soldats ou gardiens, soit en y figurant la Sainte Vierge accompagnée de saint Jean, soit en y groupant plus nombreuses les saintes femmes venues de Galilée, dont parle saint Luc. Ensuite Joseph d'Arimathie et Nicodème pouvaient avoir des aides pour accomplir ce travail. Mais à part cette variété dans le nombre des témoins, qui se trouve surtout dans des monuments étrangers au Limousin, cette scène est reproduite exactement de la même manière dans toutes nos églises. C'est d'ailleurs la grandeur du cadre que le sculpteur avait à remplir qui lui a imposé la nécessité d'augmenter le nombre des personnages.

Le moyen-âge a fait du sépulcre un sarcophage posé sur le sol ; et, quoique ce soit contraire au récit évangélique, on n'hésite pas, aujourd'hui encore, à recourir à cet expédient, imposé par l'habitude et la convention. Pour être dans le vrai, il serait nécessaire, comme firent les artistes des premiers siècles, de placer le Christ debout dans le monument funèbre. Ce monument, en effet, était une grotte taillée dans le roc, fermée par une pierre et où l'on pouvait entrer, car elle était assez spacieuse pour contenir plusieurs corps juxtaposés.

Après avoir indiqué, d'après les sources évangéliques, le sujet que les sculpteurs avaient à représenter, il faut maintenant passer en revue les *Monuments* que des chrétiens généreux firent placer dans nos églises dès le commencement du xv<sup>e</sup> siècle, et dont l'artiste du xvi<sup>e</sup> siècle nous a donné une reproduction sur émail.

## I

Le *Monument* de Saint-Pierre-du-Queyroix, qui est le plus ancien de la ville et qui a servi de modèle aux autres, est dû à la pieuse générosité de Paule Audier.

Les Audier étaient de souche ancienne. Ils descendaient vraisemblablement de Pierre Audier, sénéchal de la Marche à la fin du xii<sup>e</sup> siècle. C'est lui qui, fait prisonnier par le vicomte Adhémar, paya une rançon de prince et mourut en 1206. Un

autre Pierre Audier, aussi sénéchal de la Marche, fit bâtir le château de La Borie et trouva le moyen d'amener à Limoges l'eau de la fontaine d'Aigoulène. Il mourut en 1255.

La riche Paule Audier, fille de Barithélémy Audier et de Mathilde Maleden, veuve en premières noces de Martial Moulin, épousa peu après Mathieu Benoît. C'est alors qu'elle fonda, dans l'église de Saint-Pierre-du-Queyroix, le 17 mars 1389, à l'autel de sainte Catherine, une vicairie qui devait être donnée à un prêtre filleul de la paroisse, c'est-à-dire baptisé à Saint-Pierre, et autant que possible appartenant à la famille de la fondatrice. Devenue veuve une seconde fois, elle fit le pèlerinage de Jérusalem, et à son retour, vers 1421, elle fit exécuter par un sculpteur vénitien le *Monument* de Saint-Pierre-du-Queyroix.

M. Maurice Ardant dit qu'« elle mena de Venise le maître sculpteur qui le *tailla* et en apporta le dessin. Paule Audier y fit graver ses armes mi-parties de celles de son mari » (1). Elles sont : *parti, au 1<sup>er</sup>, d'azur à trois lions passants d'or lampassés de gueules l'un sur l'autre, qui est de Audier ; au 2<sup>e</sup>, d'azur à un chevron d'or, accompagné de trois mains bénissantes d'argent, deux en chef et une en pointe, qui est de Benoît.*

Ce *Monument* était placé à droite de la chapelle que les Benoît avaient bâtie en 1330 (2). En 1773, pour des raisons que j'ignore, il fut transporté près de la porte dite de la Synagogue (porte nord). Il subsista jusqu'à la Révolution, et même l'abbé Bullat, qui écrivait après le rétablissement de l'ordre, semble dire qu'il existait au moment où il écrivait. Actuellement il n'en reste aucune trace.

La description de celui de Saint-Etienne peut donner une idée de ce qu'il était, puisqu'il fut « exécuté d'après le modèle de celui de Saint-Pierre-du-Queyroix ».

## II

Au siècle dernier, on voyait dans l'église cathédrale de Saint-Etienne, une *Mise au tombeau*, toujours désignée sous le nom de *Monument*. Il ne reste aujourd'hui que l'encadrement au milieu

(1) *Notice historique sur Saint-Pierre-du-Queyroix*, p. 14.

(2) M. Ardant la nomme chapelle de Saint-Martial et des Benoît. — *Ibidem*, p. 41.

duquel elle était placée. L'abbé Bullat, qui écrivait au commencement de ce siècle en parle ainsi : « A côté de la sacristie on voyait le tombeau de Notre Seigneur, exécuté d'après le modèle de celui qui existe encore dans l'église de Saint-Pierre-du-Queyroix (1). »

Une description en a été donnée par M. Desmarais dans les *Éphémérides* de 1765. Voici comment il s'exprime : « Plus loin, du même côté, on voit dans une grande niche le Tombeau de Notre-Seigneur qu'on appelle le *Monument* (*monumentum*). La figure du Christ mort est étendue sur un linceul soutenu des deux extrémités par Nicodème et Joseph d'Arimathie ; en face la Sainte Vierge, les Marie, la Magdeleine et Saint Jean sont occupés de ce grand événement, qui les attriste. La figure du Christ a quelque mérite, ainsi que les têtes des autres personnages ; celles des femmes grimacent un peu et leurs traits sont rendus avec une certaine sécheresse ; au-dessus de ces groupes, on voit deux panneaux où des chanoines en buste figurent avec des patriarches ; en face, deux panneaux semblables, offrent chacun les bustes d'une jeune sibylle et d'un vieux prophète. On y reconnaît Elie, habillé en carme, qui semble compter sur ses doigts ; les têtes des sibylles ont l'expression de l'attendrissement » (2).

« Ce monument fut saccagé à l'époque de la Révolution, et les statues furent décapitées. En faisant des fouilles sur l'emplacement des nouvelles chapelles de la cathédrale, on a trouvé trois têtes de statues qui ont le caractère de cette époque, et qui nous semblent avoir appartenu à cette représentation du Saint-Sépulcre ; ce sont celles de la Vierge, d'une des saintes femmes et de Joseph d'Arimathie.

« La niche qui contenait cette représentation est aujourd'hui murée et il n'en reste plus que l'encadrement assez mutilé. Deux montants qui s'élèvent à droite et à gauche en forme de colonnes ornées de cannelures sont surmontés d'une sorte de corniche, sur laquelle quatre anges, dont on ne voyait que la tête et les ailes, déployaient des banderoles ; deux de ces anges ont été décapités. Ce cadre, qui est en pierre calcaire, a été peint de diverses couleurs (3). »

A l'angle supérieur de gauche, un ange, dont la tête a été enlevée, porte un écusson sur lequel l'artiste a peint, sur un fond d'or, les cinq plaies de Notre Seigneur au naturel. Les deux plaies des

(1) Tableau ecclésiastique et religieux de Limoges, manuscrit.

(2) *Ephémérides* de 1765, pages 140, 141.

(3) M. ARBELLOT, *Semaine Religieuse*, XX. 648.

maines sont en forme de losange, d'après la forme des clous ; la plaie du côté, d'où s'échappent six longues gouttes de sang, est ovale ; et les deux plaies des pieds ressemblent à celles des mains. A l'angle de gauche, un ange, qui a disparu aujourd'hui, devait porter un écusson semblable, avec *un fond d'or, chargé des instruments de la passion*. La dévotion aux cinq plaies de Notre Seigneur accompagne souvent celle de la mise au tombeau, comme on le verra plus loin.

Aucun document ne m'a révélé le nom des fondateurs ; mais selon l'usage de l'époque, ils y ont été figurés. De même que le peintre-verrier du moyen-âge représentait à genoux, aux pieds de son patron, sujet principal du tableau, le donateur d'un vitrail, de même le sculpteur de nos *monuments* y faisait figurer celui des fondateurs. Ici, on doit le retrouver dans les bustes des chanoines et autres personnages qui décorent les panneaux placés au-dessus de cette scène. On verra qu'il en a été ainsi à Saint-Michel-des-Lions, à Carennac, etc.

### III

Le *Monument* de l'église de Saint-Michel-des-Lions a été sculpté en 1530. L'abbé Legros, dans ses *Recherches historiques* sur cette paroisse, nous le fait connaître avec quelques détails :

« Au bas de l'église, du côté de l'évangile, il y a une chapelle attenante aux prisons, et où les Pénitents Gris font maintenant leurs exercices, dans laquelle il y avait, avant la Révolution, un *Monument*, ou une représentation de Notre Seigneur mis au tombeau, à peu près semblable à celui qui était alors à la cathédrale, et dont l'auteur des *Ephémérides* de 1765 nous a laissé la description. Auprès de celui de l'église de Saint-Michel, on lisait l'inscription suivante, que Nadaud a copiée et qu'il a conservée :

» Ceste Chapelle, ensemble la représentation du Sépulcre et  
 » Ressurrection nostre Seigneur Jésus-Christ, ont fait faire et  
 » édifier Martial Romanet, et Peyroune Saleys, sa feme, du con-  
 » sentement de Messieurs le Curé et fabricateurs de la présente  
 » Eglise et esleu en icelle leurs Sépultures, où ils ont fondé une  
 » Messe chacun jour, selon l'office d'icelui, avec une Collecte des  
 » Trépassés, et, pour iceulx, une Absolution à la fin de chascune  
 » Messe ; et tous les lundis se dira la Prière pour les fondateurs  
 » d'icelle ; et sera ladite Messe sonnée de la plus grosse cloche

» de la présente Eglise, par treze coups tout incontinent que  
 » Matines seront sonnées, et Mess<sup>rs</sup> P<sup>bres</sup> de Communauté sont  
 » tenus dire ladite Messe par chascun jour lesdits treze coups  
 » frappés ; et pour ce fere, lesdits Fondateurs ont donné chascun  
 » an à ladite communauté Rentes et Cens suffisans, tant en  
 » argent qu'en blé, et à la fabrique quarante soulx de rente  
 » annuelle, pour faire sonner lesd. treze coups ; et mesd. S<sup>rs</sup> de  
 » ladite communauté, fabricateurs, se sont obligés faire les cho-  
 » ses susd. comme apert par Lettres sur ce reçues par Maîtres  
 » Jehan Petiot et Barthélémy Texier, notaires royaux. Le xxii<sup>e</sup>  
 » jour de Avril, l'an mil cinq cens xxx.

» Ceux que cette Epitaphe lisés, priez Dieu pour les Trépassés. »

« Les figures des fondateurs y étaient saillantes du mur, en buste, une d'un côté de l'évangile, et l'autre vis-à-vis. L'autel était tourné du côté nord. On y voyait les armes des Romanet et celles des Saleys (1). »

Les armes des Romanet sont : *d'argent au chevron de gueules accompagné de trois branches de romarin de sinople posées 2 et 1*. Ces branches, mal dessinées, ont été prises quelquefois pour trois écots et même pour trois arbres. Les émaux ont aussi varié dans les différentes branches de cette famille, mais les pièces ont toujours été les mêmes.

Ce *Monument* n'existe plus. Il fut dégradé assez longtemps avant la Révolution par une ouverture faite par des prisonniers, dont les cachots étaient adossés à cette chapelle, et qui s'échappèrent par là. Depuis on ne l'avait pas fait rétablir : on acheva de le détruire complètement en 1774. L'abbé Legros ajoute : « Les figures du *Monument* étaient toutes en terre de brique, cuite au four. Je ne sais ce qu'elles sont devenues, ainsi que l'inscription. On y avait substitué l'ancien tabernacle et le rétable du maître-autel, quant on eut fait faire le nouveau. On y voyait pourtant encore, avant la Révolution, la figure de N. S. J. C. ressuscité. »

#### IV

C'est au chanoine Martial Formier, ou Fournier de La Villate, que la ville de Saint-Junien doit le *Monument* ou Mise au tombeau qu'on voit encore, bien dégradé, dans son église paroissiale.

(1) *Recherches historiques sur l'église paroissiale de Saint-Michel-des-Lions*, p. 24. — Limoges, J.-B. Bargeas, 1811.

Il est dans la chapelle de Saint-Martial, appelée aussi chapelle du sépulcre.

Martial Formier était chanoine de Saint-Junien, protonotaire du Saint-Siège et ancien abbé commendataire de Saint-Jean-d'Angely. C'est lui, dit l'abbé Legros, qui fit faire le très beau, mais très négligé et très mal exposé sépulcre de Notre-Seigneur, qu'on voit dans la chapelle de Saint-Martial et où sont ses armes : *écartelé aux 1<sup>re</sup> et 4<sup>e</sup> d'or ; aux 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> à cinq points d'or équipollés à 4 de sable ; à la bande de gueules, danchée, brochant sur le tout.*

Martial Formier mourut le 14 mars 1513, à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Il fut enseveli au bas du marchepied du maître-autel dans l'église de Saint-Junien. On voit encore aujourd'hui la dalle funéraire en cuivre qui le recouvre, entre le maître-autel et le tombeau de Saint-Junien. Cette tombe est un des rares spécimens des monuments de ce genre qui subsistent encore en France. Elle est formée de trois feuilles de cuivre ajustées et largement gravées. Le défunt y est représenté en costume d'abbé, la mitre en tête et la crosse à la main. Il se montre au milieu d'un très riche cadre architectural de gothique fleuri, que décorent de gracieuses figurines. Autour de cette dalle funèbre, on lit l'épithaphe suivante en beaux caractères gothiques :

: CI : GIST : NOBLE : HOMME MAITRE MARCIAL FORMIER. LICENCIÉ EN DROIT CANON, JADIS ABBÉ DE SAINT JEHAN D'ANGELY ET CHANOINE DE CEANS, ET MOURUT EN AIGE DE QUATRE VINGT DIX ANS, LE QUATORZIÈME JOUR DE MARS. MIL. CINQ. CENS. ET TREIZE. ANIMA EJUS REQUIESCAT IN PACE. AMEN. (1).

Cette intéressante dalle, qui a 2<sup>m</sup>,30 de hauteur et 1<sup>m</sup>,12 de largeur, a figuré à l'Exposition rétrospective de Limoges. Elle était au n° 75 de la section des armes et métaux.

Autant cette belle dalle en cuivre est bien conservée, autant le magnifique *Monument* élevé par celui qu'elle recouvrait est dégradé. Le vandalisme révolutionnaire a dévasté et ruiné cette remarquable *Mise au tombeau* dont les anciens ne parlaient qu'avec admiration. Un savant archéologue de notre temps, Mérimée, dans ses *Notes d'un voyage en Auvergne*, à la vue de ces statues mutilées, a exprimé vivement ses regrets sur cette dévastation

(1) Estiennot a mal lu cette épithaphe ; il fait mourir Martial Fournier le III<sup>e</sup> jour de mai (*Frag. d'Hist. d'Aquit.*, t. II, p. 39). Cette erreur a été copiée par les auteurs du *Clergé de France* et du *Gallia Christ. nova*, t. III, Addit. Du reste, Estiennot confirme que c'est ce chanoine qui a fait construire le Sépulcre. (M. ARBELLOT, *Documents sur la ville de Saint-Junien*, p. 196.)

sacrilège (1). Les débris réunis des nombreux personnages qui composaient cette scène ne donnent aujourd'hui qu'une idée bien imparfaite de ce qu'était ce *Monument*. Toutefois on le visite encore avec intérêt, mais aussi avec une profonde tristesse en voyant l'état où il se trouve maintenant.

## V

Dans la remarquable église d'Eymoutiers, on trouve une chapelle du *xv<sup>e</sup>* siècle, qui est connue sous le nom de chapelle des Romanet. Elle était aussi ornée d'une *Mise au tombeau* dont il ne reste malheureusement rien. Toutefois on y lit encore l'inscription qui rappelle cette fondation et le nom du fondateur; elle a déjà été publiée (2), mais d'une manière un peu inexacte. Je la donne en rétablissant les abréviations qu'elle contient :

Dominus Leonardus  
Romaneti, licentiatu in decretis  
Canonicus Ahentensis monasterii  
Fecit fieri et fundare  
Hujus modi cappellam cum  
Sepulcro, anno millesimo  
Quingentesimo.

Près de cette inscription, on voit encore les armes de Léonard Romanet; elles sont : *de gueules au chevron d'argent accompagné de trois branches de romarin de sinople posées deux en chef et une en pointe*.

J'ai déjà fait remarquer que les différentes branches de la famille Romanet variaient les émaux de leurs armes pour se distinguer les unes des autres, et que souvent on avait pris pour des *ecots* et même pour des *arbres* les *trois branches de romarin* qui sont en quelques sorte des armes parlantes. Cette famille fut toujours généreuse. Trente ans avant la fondation de cette *Mise au tombeau*, lorsqu'au mois de juin 1470 on chanta un *Te Deum* à l'occasion de la naissance du Dauphin Charles, à Eymoutiers, on fit des feux de joie par toute la ville, et Etienne Romanet donna du pain et du vin à tous les venants, mettant les tables dans les rues (3).

(1) M. ARBELLOT, *Ubi supra*.

(2) TEXIER, *Epigraphie*, p. 272.

(3) BONAVENTURE DE SAINT-AMABLE, t. III, p. 721.



## VI

La paroisse des Salles-La-Vauguyon possède une intéressante église du <sup>xr</sup> siècle, qui a été retouchée et agrandie au <sup>xiii</sup> (1). Le *Monument* qu'on y admirait a complètement disparu peu après 1850. Il était placé dans le dernier collatéral du chœur, au nord-est. Les pierres calcaires provenant de ses statues et de son ornementation ont été sciées, et forment aujourd'hui le pavé du sanctuaire. C'était une belle œuvre du <sup>xv</sup> siècle. On dit que ce monument ressemblait à celui de Saint Junien.

A la date citée plus haut, on voyait encore en ce lieu des statues en pierre calcaire, autrefois peintes et dorées, déroulant des phylactères ornées d'inscriptions, qui gisaient mutilées sur le sol. C'était tout ce que le vandalisme révolutionnaire en avait laissé.

## VII

Il existait au siècle dernier une *Mise au tombeau* dans l'église de la petite ville d'Aixe. Jean Mosnier paraît en avoir été le fondateur. Dans l'*Etat des fondations faites en faveur des prêtres de l'église de Sainte-Croix d'Aixe*, je trouve, outre un grand nombre de messes à dire pour lui à l'autel du *Monument*, l'indication suivante probablement au jour anniversaire de sa mort :

« 10 mai. — Un nocturne et Laudes de l'office des morts, cinq coups de la grosse cloche en mémoire des *cinq plaies de Notre Seigneur* pendant qu'on chante le *Benedictus*, la dite cloche mise ensuite à la volée; une grand'messe votive à l'autel du *Monument*; absoute dans ladite chapelle du *Monument* pour Jean Mosnier. »

Le Pouillé de Nadaud nous fait aussi connaître une fondation qui semble bien se rapporter au même : « Le 24 mai 1516, Anne Chantois fonde une vicairie dans l'église d'Aixe, dans la chapelle de Mosnier, son mari. »

Aujourd'hui on ne trouve aucune trace de cette représentation du tombeau de Notre Seigneur. Elle était probablement placée

(1) M. ARBELLOT, *Semaine Religieuse de Limoges*, t. XI, p. 601.

dans la nef latérale de gauche, à la clef de voûte de laquelle on trouve les armes des Chantois, qui sont : *d'argent au chevron de gueules, accompagné de trois tourteaux de même, posés 2 et 1, et d'un lambel en chef.*

Ici, comme à la cathédrale de Limoges, la dévotion aux *cinq plaies de Notre Seigneur*, accompagnait celle de sa mise au tombeau. Maurice Chantois, curé de Texon, fonda aussi, dans l'église d'Aixe, « une grand'messe, le vendredi, en l'honneur des cinq plaies de Notre Seigneur (1) ».

## VIII

Dans l'église de Saint-Gence, canton de Nieul, existe un *Monument* que personne n'avait encore signalé. Je l'ai fait connaître à la Société archéologique au commencement de 1883. Il est placé dans la chapelle septentrionale de l'église paroissiale, et se trouve convenablement conservé.

Cinq personnages seulement composent cette scène touchante. On y voit le corps inanimé de Notre-Seigneur étendu sur la dalle du sarcophage. Par derrière et au centre, la sainte Vierge, accablée par la douleur contemple son fils mort pour nous. Saint Jean, que l'on reconnaît à sa chevelure, est à côté d'elle et la soutient. Les trois autres statues représentent les Saintes femmes, ayant chacune à la main des vases de parfums de différentes formes.

Pour cette *Mise au tombeau*, le sculpteur a employé une pierre calcaire blanche et fort dure; les statues avaient été peintes, mais depuis peu on a fait disparaître tout ce qui restait de cette peinture. La niche dans laquelle elle est placée forme un carré de deux mètres de côté.

## IX

Il existe dans l'église de Peyrilhac, canton de Nieul, une *Mise au tombeau* reproduisant exactement la scène que je viens de décrire; mais ici, ce ne sont plus des personnages de grandeur

(1) Etat des fondations faites en faveur de MM. les Curé et prêtres de l'église de Sainte-Croix de la ville d'Aixe, 1761.

naturelle. C'est un groupe de statues, qui, avec le sarcophage où l'on place le corps inanimé de Notre Seigneur, est taillé dans un seul bloc de pierre. Cette *Mise au tombeau*, qui a été changée de place plusieurs fois, n'atteint pas un mètre de grandeur. Il m'a paru bon de la signaler, quoique réduite à d'aussi petites dimensions.

Au centre et derrière le tombeau, on voit la Sainte Vierge accompagnée de saint Jean. Ces deux statues sont les seules restées entières. A droite et à gauche étaient Marie et Marie-Madeleine; enfin, aux deux extrémités, Nicodème et Joseph d'Arimathie. Ces quatre dernières statues sont fortement mutilées.

## X

La Cathédrale de Tulle possédait aussi une *Mise au tombeau* : A l'extrémité nord du transept, en contre-bas du sol, était une chapelle appelée *le Tombeau*, ornée de personnages pleurant autour du Christ (1). Elle fut détruite pendant la Révolution. M. Baluze du Maine, qui avait été témoin de cette déprédation, en a laissé le récit : « Pendant les journées des 27 et 28 novembre 1793, la Cathédrale de Tulle et ses autres églises furent dévastées par des bandes pillardes qui s'étaient organisées dans la ville. Les corps saints qui y reposaient, les vases sacrés et tous les objets appartenant au culte, profanés.

» Il existait encore un objet de la vénération publique échappé aux perquisitions de ces dévastateurs : c'était le Saint-Sépulcre, qui était placé à l'extrémité du bras gauche de la Cathédrale, au-dessous des orgues; ils s'y portèrent en foule le 29 : le fort grillage en fer qui en défendait l'accès fut forcé, et les belles statues en pierre dont il était composé furent brisées sous les coups redoublés des lourds marteaux dont quelques-uns d'eux étaient armés. Les restes mortels du vicomte des Echelles, renfermés dans un monument d'honneur qui lui avait été élevé sous cette même voûte, avec cette épitaphe aussi modeste que religieuse : « *Kte serva tuum per secla Ademarum. Amen.* », furent arrachés au repos dont ils jouissaient depuis près de neuf siècles et foulés aux pieds (2). »

(1) RENÉ FAGE, *Bull. Soc. Tulle.* — Année 1887, p. 497.

(2) *Annuaire du département de la Corrèze*, 1826, p. 321.

## XI

On me signale dans l'église de Reygade, canton de Mercœur (Corrèze), une *Mise au tombeau*, qui ne serait qu'une médiocre copie de celle de Carennac. Je ne puis rien ajouter à cette indication, mais ce qui est dit de Carennac un peu plus loin fera connaître ce onzième *Monument* limousin.

## XII

J'ignore si la ville de Felletin a jamais possédé une *Mise au tombeau* semblable à celles que nous venons d'étudier dans le diocèse; mais on y trouve en grand honneur la dévotion aux *Cinq Plaies* de Notre Seigneur qui l'accompagne souvent. La confrérie des *Cinq Plaies* y avait primitivement son siège dans l'église du Moutier. L'autel érigé sous ce vocable occupait le côté droit du transept. C'était peut-être le plus ancien monument de l'église. En 1620, il était déjà une ruine et fut interdit vers cette époque à raison de sa vétusté. C'est alors que les confrères établirent dans l'église du Château le centre de leur association. De nombreux offices à célébrer tous les vendredis de l'année, en l'honneur des *Cinq Plaies*, attestent la popularité de cette dévotion. En 1652, Gabrielle Durand, veuve de Jacques Musnier, conseiller du roi, lieutenant particulier et assesseur en la ville et châtellenie de Felletin, fonda une grand'messe pour être dite au Château, dans la chapelle de son feu mari, chaque vendredi, à perpétuité, après que la grand'messe, dite des *Cinq Plaies*, aura été célébrée; et avant cette messe de fondation, on sonnera la grosse cloche par cinq coups, et après la messe, absoute sur les tombeaux de ses prédécesseurs; et ce pour la somme de quatre cent livres (1).

Cette revue des *Monuments* du Limousin étant faite, il me reste à les rapprocher de ceux qui ont été érigés dans les autres provinces de France, afin de tirer de cette comparaison quelques conclusions qui intéressent l'histoire de l'art. La liste que j'en donne ci-après n'est assurément pas complète, mais telle qu'elle

(1) M. PATAUX, *Felletin*, p. 164-224.

est, elle suffit au but que je me propose et pourra être utile à ceux qui étudieront plus à fond cette intéressante question.

AMBOISE (1).

ARLES. Dans l'église primatiale de Saint-Trophime-d'Arles, dans la chapelle du Saint-Sépulcre, est la scène grandiose du Christ au tombeau, composée de dix personnages, tous vêtus en Dominicains. Elle décorait autrefois la belle église de Saint Dominique, située dans la rue Neuve. Le sculpteur, présume-t-on, appartenait à cet ordre célèbre (2).

BIRON. Une *Mise au tombeau* existe dans la chapelle seigneuriale du château de Biron, en Périgord. C'est une œuvre très remarquable du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle. MM. Virebent, de Toulouse, en ont fait un moulage, il y a environ quarante ans, et l'ont mis, comme spécimen de leurs terres cuites, à une exposition de Paris. C'est ce *calvaire* (nom que l'on donne aussi à ces *mises au tombeau*) qui est maintenant dans la principale chapelle du Calvaire de Verdélais. Ce n'est pas la seule édition qu'en aient donnée MM. Virebent et on en trouve d'autres dans les églises du Midi. L'original de Biron est admirablement conservé (3).

BORDEAUX. La chapelle des sœurs de la Miséricorde, à Bordeaux, conserve une *Mise au tombeau* qui a une grande analogie avec celle de Biron, à laquelle elle est inférieure comme art. C'est aussi une œuvre du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle (4).

BOURGES (5).

CARENNAC (Lot). La *Mise au tombeau* de Carennac, qui est actuellement dans une petite chapelle longue de 3 mètres 90, se trouvait primitivement dans une salle appelée du Sépulcre, donnant sur les cloîtres du monastère. On y voit étendu sur une large dalle le corps du Sauveur reposant sur un linceul que soutiennent Joseph d'Arimathie et Nicodème. « La tête du Christ est belle, offrant beaucoup de douceur et d'expression ; les mains sont heureusement placées : l'une tombe naturellement contre le corps, l'autre est relevée légèrement sur la poitrine. Derrière le Christ sont debout, dans différentes attitudes : Marie Salomé, mère des fils de Zébédée ; Jean, le disciple que Jésus aimait ; Marie, mère de Jésus ; Marie, épouse de Cléophas ; et Marie-Madeleine. Cette dernière surtout désigne, par son costume, l'époque de la sculpture.

(1) Cité par M. de Caumont, *Abécédaire d'Archéologie*, p. 759.

(2) TRICHAUD, *Itinéraire du visiteur des monuments d'Arles*, p. 6d.

(3) M. DE VERNEILH, Lettre du 17 avril 1883.

(4) M. DE VERNEILH, *ubi supra*.

(5) DE CAUMONT, *ubi supra* et *Bulletin Monumental*, XXXIV, 216.

Elle porte une robe à corsage plat et ajusté, taillée carrément à l'encolure. Les manches de la chemise sont serrées aux poignets par des manchettes fraisées, et dans la longueur par deux brassards ou manchons d'étoffe de couleur. Ses cheveux sont séparés en deux grosses nattes qui tombent devant les épaules. Le sculpteur a su conserver beaucoup de physionomie dans la figure de ses personnages ; elles ont toutes une grâce naïve. La Vierge est accablée par le poids de la douleur ; la pose de tout son corps est très caractéristique ; elle est comme affaissée, soutenue par saint Jean et par l'épouse de Cléophas, qui s'efforcent de l'éloigner d'un spectacle aussi pénible pour elle (1). » L'auteur de cette description, accompagnée d'un dessin, croit voir Marie-Madeleine dans une des statues. Mais c'est bien plutôt le portrait de la fondatrice que le sculpteur a représentée avec le costume qu'elle portait, costume qui est tout différent de celui des saintes femmes qui accompagnent la Sainte-Vierge. D'ailleurs nous avons vu qu'à Saint-Etienne et à Saint-Michel de Limoges, on avait représenté les fondateurs de ces *Mises au tombeau*.

CHAUMONT (Haute-Marne). L'église de Chaumont possède intacte sa chapelle du Sépulcre avec son ensevelissement. On descend dans ce lieu retiré, situé à l'entrée de l'église, sous le portail, et l'on trouve, au milieu de dix personnages à genoux, le Christ déjà placé dans le tombeau ; la dalle, avec ses anneaux de fer, est disposée pour recevoir le cercueil (2).

DIEPPE (Seine-Inférieure). La *Mise au tombeau* de Dieppe est une copie exacte de celle d'Eu (3).

DOULLENS (Somme). Dans l'église de Saint-Martin à Doullens est une chapelle du sépulcre, dans l'intérieur de laquelle un enfoncement, ménagé dans la muraille et élevé de trois marches, présente un groupe de sept personnes entourant le Christ qu'on ensevelit (4). Ces statues sont en pierre ; elles ont été sculptées au xvi<sup>e</sup> siècle (5).

Eu (Seine-Inférieure). Le *Monument* que possède cette ville est un des plus curieux à signaler (6).

MARSEILLE. « Dans l'ancienne église cathédrale de Marseille, la *Major*, il y a un de ces *Monuments*, inscrit dans un cintre

(1) M. DELIERRE, *Bull. soc. Brive*, VI, 53.

(2) DE CAUMONT, *ubi supra*.

(3) M. HENRI STEIN, Lettre du 14 août 1884.

(4) DE CAUMONT, *ubi supra*.

(5) JOANNE, *Itinéraire de la France*. — Nord, p. 237.

(6) M. HENRI STEIN, *ubi supra*.

surbaissé. Il est formé de statues de faïence d'un très beau style Renaissance. Les figures sont moins grandes que nature, tandis que dans les autres elles sont de grandeur naturelle. C'est, je pense, une œuvre italienne (1). »

SAINT-MIHIEL (Meuse). Le *Monument* de Saint-Mihiel est justement célèbre (2). Il est regardé comme un chef-d'œuvre (3).

MONTDIDIER (Somme) a comme Doullens une chapelle du sépulcre, dans l'intérieur de laquelle un enfoncement, ménagé dans la muraille et élevé de trois marches, présente un groupe de sept personnages, entourant le Christ qu'on ensevelit (4).

MONESTIÈRES près Albi (Tarn) possède, dans la chapelle de son hospice, une *Mise au tombeau* des plus intéressantes pour l'expression des figures. On en a fait une réduction et des moulages qui ont été mis en vente (5).

MOISSAC (6).

NEUFCHATEL-EN-BRAY (7).

NEVERS (8).

POITIERS. C'est dans l'église de Notre-Dame-la-Grande qu'on trouve un *Monument* du xvi<sup>e</sup> siècle. La chapelle qui l'abrite, au milieu d'un magnifique encadrement de style ogival flamboyant, était la chapelle de la noble maison Du Fou (9).

PONTOISE. On voit un *Sépulcre* très remarquable à Pontoise (10).

SAINT-QUENTIN, église collégiale (10).

SAINT-QUENTIN, église de Saint-André (10).

SISSY (Aisne). Cette *Mise au tombeau* a été dessinée et décrite par M. Gomard (11). « La chapelle, éclairée mystérieusement, est occupée par onze personnages : sur le premier plan, trois soldats, plus petits que nature, sont endormis ; au second plan se passe la scène principale : on voit, étendu sur une grande dalle, le corps du Christ soutenu par Nicodème, tandis que

(1) M. DE VERNEILH, *ubi supra*.

(2) M. HENRI STEIN, *ubi supra*.

(3) DE CAUMONT, *ubi supra*.

(4) DE CAUMONT, *ubi supra*.

(5) DE CAUMONT, *ubi supra* et *Bulletin Monumental*, XXXI, 216.

(6) M. DELIERRE, *ubi supra*.

(7) DE CAUMONT, *ubi supra*.

(8) M. DELIERRE, *ubi supra* et *Bulletin Monumental*, XXXIV, 224.

(9) M. DE VERNEILH, *ubi supra*.

(10) DE CAUMONT, *ubi supra*.

(11) *Bulletin Monumental*, XXIV, 392.

Joseph d'Arimathie apporte le linceul. Les membres du Christ sont glacés et presque raides; cependant on voit que ce n'est pas la mort; car, sous cette immobilité apparente, on croit trouver le sommeil du fils de Dieu fait homme, qui ressuscitera dans trois jours. La tête est très belle de douceur et d'expression; les mains, heureusement placées, tombent naturellement contre le corps. Au fond sont debout, dans diverses positions: sainte Véronique, saint Jean, Marie sœur de Marthe, la Vierge et sainte Madeleine (1).

SOLESME. Une *Mise au tombeau* très célèbre et fort remarquable comme statuaire se trouve dans l'abbaye bénédictine de Solesme. La photographie en est très répandue. « Il me semble qu'elle est de pur style François I, à en juger par son encadrement architectural qui n'a rien du dernier gothique (2). »

VERDELAIS. La chapelle du Calvaire de Verdelaïs possède une copie de la *Mise au tombeau* de la chapelle de Biron, exécutée par MM. Virebent de Toulouse.

On peut encore citer la représentation du tombeau de Notre Seigneur, que sainte Jeanne de Valois, fille de Louis XI et fondatrice de l'ordre des Annonciades, fit ériger dans le jardin de son monastère à Bourges (3), et celle de la Cathédrale de Sainte-Gudule, à Bruxelles, en Belgique (4).

Il est facile de constater ci-dessus que toutes les *Mises au tombeau* des diverses provinces de France, dont j'ai trouvé la mention, datent du xvi<sup>e</sup> siècle. Tous ceux qui en ont parlé sont unanimes sur cette question. Au xv<sup>e</sup> siècle, on érigeait des *Calvaires*, mais les *Mises au tombeau* ne se trouvent qu'au xvi<sup>e</sup>. Les maîtres de la science archéologique, non-seulement l'affirment en parlant de chacune d'elles, mais encore ils le redisent pour l'ensemble de ces œuvres et le posent en principe. Voyons encore une fois leur manière de s'exprimer à ce sujet :

« Un des sujets religieux les plus importants du xvi<sup>e</sup> siècle est l'ensevelissement de Notre Seigneur Jésus-Christ, avec personnalités de grandeur naturelle : on le trouve dans un grand nombre d'églises à la fin du xvi<sup>e</sup>. Les artistes de la Renaissance reproduisent cette scène touchante d'après les types convenus

(1) DE CAUMONT, *ubi supra*.

(2) M. DE VERNEILH, *ubi supra*.

(3) *Bréviaire Romain*, 4 février.

(4) M. DELIERRE, *ubi supra*.



et partout on trouve les mêmes personnages dans les mêmes attitudes, avec les mêmes costumes (1). »

« Le trait caractéristique de ces *Monuments*, c'est qu'ils sont généralement des premières années du xvi<sup>e</sup> siècle, du moins je n'en ai pas vu d'antérieur. Je parle des *Mises au tombeau*; car au xv<sup>e</sup> siècle, on représentait souvent le Christ en croix entre les larrons (2). »

« Il était d'usage, pendant les xv<sup>e</sup> et les xvi<sup>e</sup> siècles, de représenter les scènes de la Passion de Jésus-Christ dans les cloîtres, les cimetières, ou même dans une chapelle attenante à une église, au moyen de figurines ronde-bosse sculptées sur pierre ou bois et rangées, soit dans un vaste encadrement, soit sur une sorte de plateforme s'élevant en gradins jusqu'au sommet, sur lequel se dressaient les trois croix portant Notre Seigneur et les deux larrons. On voit encore un grand nombre de ces monuments, qui datent du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècles dans les cimetières de Bretagne (3). »

Par cette ébauche d'*Études sur les Mises au tombeau*, on arrive à conclure que le Limousin a précédé toutes les autres provinces de France dans l'érection de ces *Monuments*. Ce n'est pas au xvi<sup>e</sup> siècle, mais bien au xv<sup>e</sup> que se rapportent plusieurs de ceux qu'il a possédés :

Paule Audier, qui avait déjà fait une fondation à Saint-Pierre-du-Queyroix en 1389, y faisait exécuter, à son retour de Jérusalem, vers 1421, la première *Mise au tombeau* qui soit connue et qui a servi de modèle aux autres. Il faut remarquer qu'elle avait amené de Venise le maître sculpteur qui fit ce travail, et que cet artiste en avait apporté le plan d'Italie.

Martial Fournier, chanoine de Saint-Junien depuis soixante ans, lorsqu'il mourut en 1513 âgé de quatre-vingt-dix ans, avait doté, dès le xv<sup>e</sup> siècle, l'église collégiale de Saint-Junien, de la *Mise au tombeau* dont il ne reste que quelques débris.

Léonard Romanet, chanoine d'Eymoutiers, fit sculpter, la dernière année du xv<sup>e</sup> siècle, la *Mise au tombeau* que rappelle une inscription.

Je conclus donc que c'est en Limousin, et au xv<sup>e</sup> siècle, qu'on

(1) DE CAUMONT, *Abécédairé d'archéologie*, p. 759.

(2) M. DE VERNEILLE, Lettre du 17 avril 1883.

(3) VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire d'architecture*, II, 236.

a commencé à ériger des *Mises au tombeau* avec personnages de grandeur naturelle, connues sous le nom de *Monuments*, et que celle de Saint-Pierre-du-Queyroix, sculptée vers 1424 par un Italien, est la plus ancienne connue et a servi de modèle aux autres.

A. LECLER.





Flambeau en terre de Lorraine (Louis XV).



# LES VITRAUX ET LA CÉRAMIQUE

A

## L'EXPOSITION DE LIMOGES

---

### VITRAUX.

La peinture sur verre est peut-être le seul de tous les arts dont on ne retrouve pas de traces dans l'antiquité. Ce n'est pas que les peuples anciens n'aient su fondre le verre et le teindre des nuances les plus variées. L'Égypte, ainsi que l'ont révélé les objets trouvés dans ses sarcophages, faisait le plus grand usage de verroterie de couleur, soit pour en former des colliers ou autres ornements, soit pour représenter les scarabées et les divers animaux symboles de ses dieux. Les Romains, pour composer leurs riches mosaïques, se servirent de cubes de verre que devaient plus tard rechercher avidement nos peintres verriers pour leur emprunter leurs couleurs. Ils surent aussi enrichir d'émaux vitrifiés leurs vases en terre ; mais ils n'allèrent pas plus loin, et l'art d'éclairer les édifices au moyen de ce qu'on appela plus tard des *verrières*, leur resta inconnu. La gloire de cette découverte était réservée aux peuples chrétiens. Lorsque les basiliques s'élevèrent de toutes parts pour la célébration du culte nouveau, on apprit à garnir les ouvertures de vitres qui, tout en garantissant les fidèles contre les rigueurs du climat, répandaient une lumière plus douce, favorable au recueillement et à la méditation. C'était, selon l'expression d'un Père de l'Église, des jours pris sur la Jérusalem céleste.

## I

Dès les premiers siècles de notre ère, il est fait mention par les historiens des vitres fenestralles employées dans les édifices. Sidoine Apollinaire, au v<sup>e</sup> siècle, et Fortunat, évêque de Poitiers vers la fin du vii<sup>e</sup>, nous parlent des teintes d'hyacinthe, de saphir et d'émeraude dont le pavé et les murs de leurs basiliques étaient colorés par les vitraux. Au vi<sup>e</sup> siècle, Grégoire de Tours raconte qu'un soldat brisa la fenêtre vitrée d'une église de Brioude pour s'y introduire clandestinement et y commettre divers sacrilèges.

Dans ces temps reculés, les verrières n'étaient, à ce que l'on croit, que de riches mosaïques, des décors de verre coloré sans personnages. De longues années devaient s'écouler encore avant que les verriers apprissent à mettre sous les yeux des fidèles les scènes de l'ancien et du nouveau Testament et à ouvrir pour eux ce « livre des ignorants. »

Quelle date doit-on attribuer aux premiers vitraux à personnages? On ne le sait pas exactement. Les textes ne sont pas suffisamment précis à cet égard et la fragilité de la matière n'a point permis à ces premiers essais de parvenir jusqu'à nous. Les plus anciens que nous possédions ne sont pas antérieurs au xii<sup>e</sup> siècle. Mais on y trouve une perfection, une science de l'effet attestant que l'art du verrier était déjà loin de ses débuts.

Pour apprécier à leur juste mérite les œuvres de cette époque, il ne faut pas perdre de vue les difficultés que les ouvriers d'alors eurent à surmonter : on est émerveillé du parti qu'ils surent tirer du peu de ressources mises à la disposition de leur art. La fabrication du verre était dans l'enfance. On ne savait point le couler : on le soufflait, et c'était par un mouvement rapide de rotation imprimé à la matière incandescente suspendue à sa canne à souffler, que l'ouvrier obtenait les plaquettes (les *cives* comme on les nommait alors) destinées aux vitraux. Mais on ne pouvait ainsi produire que des feuilles d'une très faible dimension ; le centre restait plus épais, et sur toute leur étendue elles étaient parsemées de petites bulles d'air, allongées par l'effet de la force centrifuge. Pour couper le verre, l'usage du diamant était inconnu : on se servait d'un fer rougi, par ce moyen la coupe était difficile et dentelée. Les verres étaient

teints dans la masse au moment de la fusion ; on ne faisait point emploi de couleurs d'application ; le modelé seul était formé au moyen d'un trait noir ou bistré, produit d'un oxyde de fer ou de cuivre. Entre les mains habiles des verriers des <sup>xii</sup><sup>e</sup> et <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècles, ces défauts apparents, ces ressources limitées devinrent autant de qualités essentielles, si bien qu'aujourd'hui, pour arriver à les égaler, on doit les imiter jusque dans l'imperfection de leurs moyens. C'est qu'en effet, au point de vue de la décoration, véritable but du vitrail, qui ne doit point chercher à rivaliser avec la peinture opaque, les œuvres des <sup>xii</sup><sup>e</sup> et <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècles sont les plus remarquables. Rien de froid ou de heurté ; les diverses nuances placées avec une science merveilleuse du rayonnement et de l'effet qu'elles produiront à distance, donnent un fond de tapisserie qui repose le regard. Les inégalités d'épaisseur du verre, les boursouflures qui le déparent, réfractent la lumière avec une intensité, un chatoiement que ne peuvent produire les verres plats et unis. Il n'est pas jusqu'aux plombs même, plus tard si embarrassants pour l'artiste, dont on n'ait su tirer le plus heureux parti en les faisant habilement filer entre les diverses nuances auxquelles ils servent de repoussoir.

## II

Saint-Denis, Troyes, Bourges, Le Mans, Chartres, etc., possèdent de belles verrières à personnages du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle. Le Limousin n'a conservé aucun des vitraux qui devaient, à cette époque, orner ses églises. Après de minutieuses recherches, l'abbé Texier est arrivé à découvrir au fond de la Creuse, dans une église en ruines, à Boulieu, un vitrail en verre blanc, dont les plombs artistement disposés font toute l'ornementation. Ce vitrail serait antérieur de quelques années à ceux que Suger fit placer à Saint-Denis en 1150 et par conséquent le plus ancien vitrail qui soit arrivé jusqu'à nous.

Limoges cependant, ainsi que nous le révèlent d'anciens textes, fut autrefois riche en vitraux. En effet, l'historien Adhémar de Chabannes, mort vers 1030, rapporte qu'au mois d'octobre de l'année 830, en présence de l'empereur Louis le Pieux, la basilique de Saint-Sauveur à Limoges fut consacrée et le corps de saint Martial relevé de terre et déposé dans la crypte du *grand vitrail*, derrière l'autel. Plusieurs auteurs mentionnent, dans la

même église et vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, les vitraux de Saint-Martial et de Saint-Pierre.

Dès cette époque ou très peu de temps après, l'église du monastère de Grandmont possédait de belles et nombreuses verrières, qui existaient encore à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Le frère Pardoux de La Garde, religieux de cette abbaye, passant en revue, vers 1570, les richesses de Grandmont, nous en a laissé la nomenclature : « En ladicté église et tout autour, d'un costé et d'autre, il y ha vingt-deux vitres de diverses couleurs à la mode ancienne. Entre lesquelles y en ha cinq, par excellence riches, magnifiques et belles, où sont par personnaiges toutes les figures du vieulx et nouveau testament. Celle du milieu fut bailhée par haut et puissant Seigneur feu messire Hugues Brun, comte de la Marche, comme appert au bas d'ycelle, où est son effigie et ses armes; et au dessoubz, en mots latins, est escript : *« Hugo comes Marchie fenestram vitream dedit ecclesie. »* On sait que Hugues Brun mourut en 1208.

Nous pourrions citer d'autres textes établissant que les églises de notre province furent abondamment pourvues de vitraux dès les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles; mais les citations que nous venons de faire suffisent pour établir que notre pays peut s'enorgueillir d'avoir, dès les premiers temps, produit d'habiles verriers. Car il est difficile de croire que ces nombreux vitraux fussent l'œuvre d'artistes étrangers; surtout lorsqu'on trouve une corporation de verriers mentionnée au XIII<sup>e</sup> siècle, parmi les trente-trois corps de métier du Château de Limoges.

### III

Si des travaux de nos ouvriers des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, il ne nous reste guère que des souvenirs, — pour le XIV<sup>e</sup>, malgré des pertes regrettables, nous sommes plus heureux et notre belle cathédrale gothique possède encore, de cette époque, quelques remarquables vitraux restaurés au XVI<sup>e</sup> siècle par Mgr Villiers de l'Isle Adam. Ils garnissent les fenêtres supérieures du fond du chœur. Celui du milieu reproduit la légende chère à nos ancêtres : sainte Valérie présentant à saint Martial sa tête couronnée d'un cercle d'or à fleurons; saint Martial, vêtu de l'aube blanche que recouvrent en partie une tunique jaune, une chasuble rouge et le *pallium*, tient une croix et bénit. La figure du saint est une restauration du XVI<sup>e</sup> siècle; la teinte en est plus pâle et le modelé traité avec



plus de finesse. Le vitrail placé à côté représente l'*Annonciation*. La tête de la Vierge est en partie effacée par l'action du temps. L'ange tient une banderolle sur laquelle on lit ces mots : *Ave Maria*.

Les personnages que représentent ces vitraux sont, comme ceux de la plupart des productions du *xiv<sup>e</sup>* siècle, de très grande dimension ; ils se distinguent par la pureté du dessin et l'éclat du coloris. Ils marquent un progrès dans la correction des lignes et dans la finesse de l'exécution ; mais en même temps ils révèlent une modification dans le but que se propose l'artiste. Les ouvriers des siècles précédents avaient surtout en vue de mettre leurs verrières en harmonie avec le reste de la décoration de l'édifice. Cette préoccupation n'est plus qu'accessoire chez les verriers du *xv<sup>e</sup>* siècle. Les ressources de leur art augmentent : les plaques de verre mieux fabriquées présentent une plus grande surface ; on sait déjà étendre avec le pinceau des couleurs d'application ; mais ces nuances posées après coup n'ont plus l'éclat et le scintillement de pierres précieuses des couleurs incorporées dans les plaquettes inégales et boursoufflées des premiers temps ; et, chose plus grave, elles ne résistent pas aux intempéries des saisons. Chaque jour, on verra s'accroître davantage, avec le perfectionnement et les nouvelles conquêtes de la science, cette tendance à substituer la peinture à la décoration ; et les vitraux, rivalisant avec la peinture sur toile, finiront par devenir de véritables tableaux.

Du *xv<sup>e</sup>* siècle, Limoges possède encore, dans l'église de Saint-Michel, quelques jolies verrières, dont les deux plus remarquables représentent, en trente-deux tableaux ajustés sur un fond de mosaïque, les légendes de la *Sainte Vierge* et de *Saint Jean*.

Tout le monde connaît le beau vitrail du *xvi<sup>e</sup>* siècle qu'on peut admirer à Saint-Pierre-du-Queyroix : *La mort et le couronnement de la Sainte Vierge*, exécuté par un Pénicaud. Au siècle dernier, il y avait à Saint-Michel, derrière le grand autel, une *Crucifixion* qui passait pour l'œuvre la plus belle en ce genre existant alors dans la ville. La folie de destruction des révolutionnaires ne l'a pas laissé subsister, et la tradition rapporte qu'à la suite d'une orgie, Foucaud, le spirituel auteur des imitations patoises des Fables de La Fontaine, y lança la première pierre.

#### IV

En dehors de Limoges, les vitraux les plus beaux et les plus complets de la région sont incontestablement ceux de l'ancienne

église collégiale d'Eymoutiers. Ils datent de la fin du  $xv^e$  siècle et forment une série de quinze panneaux, offrant pour la plupart des saints exécutés dans de grandes proportions. Les donateurs sont représentés agenouillés au bas de ces vitraux.

De la même époque datent les vitraux de Solignac que notre Exposition avait eu le rare bonheur de pouvoir offrir aux regards des visiteurs. Cette abbaye eut la bonne fortune d'être administrée, de 1456 à 1484, par un abbé intelligent et généreux qui se plut à orner sa magnifique église byzantine. Les dévastations des Anglais l'avaient laissée dans le plus déplorable état. Par les soins de Martial de Bony, le chœur s'enrichit de stalles admirablement sculptées et les fenêtres furent garnies de vitraux à personnages. La Révolution et le temps exercèrent là comme ailleurs leurs ravages. L'entretien de ce qui restait était au-dessus des ressources d'une petite commune rurale, et ces beaux vitraux, tombés pièce à pièce, n'offraient plus, il y a quelques années, que de pitoyables débris. On est parvenu à en reconstituer quatre qui ont été admirablement restaurés. Ce sont ceux-ci que les organisateurs de l'Exposition ont pu obtenir pour compléter la décoration de la magnifique salle des mariages de notre Hôtel-de-Ville, toute remplie de chasses et de reliquaires.

Trois de ces vitraux sont formés de deux panneaux superposés : Celui d'en haut a  $1^m,32$  de hauteur sur  $0^m,67$  de largeur ; celui d'en bas,  $0^m,60$  de hauteur sur  $0^m,67$  de largeur. Le quatrième se compose d'un seul panneau de  $1^m,85$  sur  $0^m,67$ .

Nous allons donner une description sommaire de ces vitraux.

Dans le premier, le panneau d'en haut représente un personnage nimbé, coiffé d'une mitre blanche ; d'une main il tient une crosse à volute feuillée, de l'autre, un livre entr'ouvert. Sa robe bleu gris est en partie recouverte d'une grande chape rouge à bordure d'or. Dans le haut se trouvait une inscription dont il ne reste plus que quelques lettres.

Au-dessous, deux moines nimbés, placés en face l'un de l'autre et tenant chacun un livre à la main, semblent discuter. L'un est vêtu d'une robe rouge, l'autre d'une robe bleue ; tous les deux portent un ample manteau blanc à fermail et à galon d'or. Sur le socle on lit, en lettres gothiques : *S. Austricliniani et Alpiniani* ; d'où l'on peut conclure que le panneau supérieur représente saint Martial, dont saint Alpinien et saint Austriclinien étaient, comme on sait, les compagnons.

Le second vitrail représente, comme le premier, un saint évêque ou abbé ; d'une main il tient une croix ; de l'autre, il bénit. Autour du nimbe on lit : *Archambaud m Burrcha m? Baru*

*repa tue m Bone re Kate.* Cette inscription est restée pour nous incompréhensible. Le nom du personnage était autrefois inscrit sur un phylactère au-devant du socle ; mais ce nom a disparu et il ne reste plus que le mot : *Sanctus*, remplacé à l'envers par l'artiste chargé de la réparation de la verrière. Ce saint est, comme celui du vitrail précédent, placé dans une niche d'architecture à fond rouge. Le panneau inférieur représente la *Sainte-Trinité*.

Sur le troisième vitrail, en haut, sainte Catherine, tête nue, les cheveux répandus sur les épaules. Elle est vêtue d'une robe verte à galon violet ; d'une main elle tient la palme du martyr, de l'autre un livre ouvert. Sur un phylactère, placé devant le socle, court l'inscription : *Sancta Catharina*.

En bas, la Vierge assise, tenant sur ses genoux le corps du Christ. A droite un roi, vêtu de bleu et la couronne en tête, est agenouillé. De sa bouche s'échappe cette prière : *Ave Maria, gratia plena*.

Le quatrième vitrail qui n'a, nous l'avons dit, qu'un seul panneau, est composé de trois sujets superposés, rattachés par un motif architectural. En haut, sainte Valérie présentant sa tête à saint Martial. Derrière le saint, plusieurs personnages dans l'attitude les uns du recueillement, les autres de l'admiration. Au centre du panneau, l'écusson royal de France : *d'azur aux trois fleurs de lis d'or*, supporté par deux anges aux longs cheveux, agenouillés et vêtus d'amples robes violettes. Au bas, l'écu *de gueules aux trois annelets d'argent* des de Bony. A droite est agenouillé un personnage revêtu d'une robe blanche que recouvre en partie une grande chape violette bordée d'un galon d'or. Il est probable que ce personnage n'est autre que Martial de Bony, abbé de Solignac, donateur du vitrail.

Ces quatre vitraux, récemment réparés à Paris de la façon la plus heureuse, peuvent être comptés au nombre des plus beaux spécimens du xv<sup>e</sup> siècle. La coloration, peu éclatante, charme le regard par son admirable harmonie. Le dessin correct et relevé de fines hachures, n'a plus la raideur du moyen-âge ; les vêtements, traités avec un art consommé, retombent de la façon la plus naturelle. (Cat. n° 108).

## V

Notre Exposition possédait encore quelques jolis petits vitraux en grisaille du xvi<sup>e</sup> siècle :

resté sans relations à Limoges. C'est là, croyons-nous, une erreur. Nous voyons, en effet, son fils s'allier à une ancienne famille en épousant une demoiselle de Saint-Georges. Nos registres paroissiaux, sur lesquels on trouve mentionnés les baptêmes de plusieurs de leurs enfants entre 1750 et 1760, nous ont conservé le souvenir de cette union, et, sur plusieurs de ces actes, Massié est qualifié « directeur de la fayencerie ».

On ne sait si cette fabrique fut très prospère ; il est probable qu'elle produisit surtout des faïences courantes et commerciales pour la consommation de la province. Les œuvres soignées et artistiques n'y étaient cependant pas absolument négligées. On connaît deux beaux spécimens de la fabrication de Massié. Ce sont deux plats de grande dimension dont l'un, possédé par le Musée de Sèvres, est décoré en couleurs pâles, d'un paysage animé d'une chasse au cerf ; l'autre figure dans la collection de Limoges au Musée Adrien Dubouché. M. Jacquemart en fait la description suivante : « Le centre est occupé par un sujet de style : la Justice, assise sur un trône et tenant le glaive et la balance, foule aux pieds le Crime ; auprès d'elle sont la Religion, la Vérité et la Loi, distinguées par leurs attributs. Une belle bordure dans le genre de Moustiers encadre cette remarquable peinture en tons doux et très glacés. La pièce a 0<sup>m</sup>,58 de diamètre ; au revers on lit : Limoges, le 18<sup>me</sup> may 1741. L'ouvrage est donc des premiers temps de Massié ». — La beauté de ces deux spécimens nous permet de supposer que la faïence de luxe atteignit dans notre ville une certaine perfection ; et, si nous ne connaissons pas un plus grand nombre de pièces sorties de cette fabrique, c'est que, ne sachant à quels caractères les reconnaître, il nous est impossible de les retrouver parmi les pièces non classées.

En 1770, MM. Chapetias et Pouyat fondèrent à leur tour une fabrique de faïence de Saint-Yrieix. Mais la découverte du kaolin ne leur permit point de donner beaucoup de développement à leur industrie.

## II

C'est en effet vers cette époque, en 1769, qu'on commença à fabriquer en France de véritable porcelaine. Si, avant cette date, on trouve des produits français qualifiés de *porcelaines*, on sait qu'il faut entendre par là des *porcelaines tendres* ou *artificielles* et non des *porcelaines dures*.

Ces deux genres de céramique, d'un aspect souvent si semblable qu'on pourrait aisément les confondre, diffèrent absolument par leur composition et leurs qualités. Il n'y a point de kaolin dans la porcelaine tendre : elle est formée d'une pâte marneuse qui devient complètement fusible à une haute température ; la porcelaine dure, composée de kaolin et de feldspath, est ramollissable, mais infusible.

Au dix-septième siècle, les porcelaines de Chine, qu'on exportait en Europe en grande quantité, étaient fort estimées et se vendaient très cher ; de là le désir de les imiter. Industriels et grands seigneurs cherchaient avec ardeur le secret de leur composition, voyant là une source de richesses pour eux et leur pays. Ce qu'on trouva d'abord, ce fut la porcelaine tendre. Et, sans parler de Gênes et des autres villes d'Italie (1) qui nous avaient précédés dans cette voie ; on la connut en France à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle.

Le premier fabricant français de porcelaine tendre est, semble-t-il, un sieur Chicanneau. Il établit à Saint-Cloud, en 1695, une manufacture pour laquelle il obtenait des lettres patentes en 1702 : « ..... Et est enfin parvenu, est-il dit dans ces lettres, au point de pouvoir faire, dès avant l'année 1693, de la véritable porcelaine, de la même qualité, plus belle et aussi parfaite et propre aux mêmes usages que la porcelaine des Indes et de la Chine... »

D'autres fabriques ne tardèrent pas à s'élever.

Louis XV, voulant opposer aux porcelaines de Saxe une concurrence sérieuse, s'intéressa pour un tiers dans les frais de l'établissement d'une manufacture à Vincennes en 1753. Cette manu-

(1) Nous devons à l'obligeance de M<sup>re</sup> Barbier de Montault la note suivante, tirée des *Archives historiques de Rome* et relative à la demande par Thomas Savignon, en 1633, d'un brevet pour fabriquer à Rome de la porcelaine semblable à celle qu'on faisait déjà à Gênes : — « Mons. Durazzo nro Tes. gen. Ci ha fatto esporre Tomaso Savignone, genovese, che con molta sua industria, fatica e spesa ha inventato il vero modo di far porcellana di Genova, e che desidera mettere in luce questa sua invention, ma che dubita non sia usata e fatta in qualsivoglia modo simile alla sua da altre persone, in suo gran danno e pregiudizio. Ci ha però fatto supplicare, che stante che per esercitare e porre in luce d.o nuovo modo inventato da lui ci va molta spesa per condurre robba, stigli e persone da Genova, vogliamo concedergli indulto e privilegio che per anni dieci prossimi avvenire, dalla data del presente, nulla persona di qualsivoglia grado, stato e conditione possi fare nè far fare della porcellana inventata da lui, nè in Roma, nè in suo distretto, senza sua licenza o di chi avrà causa da lui. Però contentandoci noi di farli questa gratia, etc. Roma, li 28 gennajo 1633. Urbanus pp. VIII. — *Archiv. stor. di Roma*, t. IV, p. 187.

facture prit dès lors le titre officiel de *Manufacture royale de porcelaine de France*.

La fabrication prenant une grande extension, les locaux devinrent bientôt trop étroits, et en 1756 la manufacture fut transportée à Sèvres.

Tout en se livrant avec succès à la fabrication de la porcelaine tendre, les céramistes français cherchaient toujours la porcelaine dure que la Saxe avait su fabriquer dès les premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Cette découverte, on devait être plus d'un demi-siècle à la faire.

A Strasbourg toutefois on produisit de la porcelaine dure dès 1721. Un transfuge Allemand, Wackenfeld, en avait révélé la fabrication à Charles-François Hannong, possesseur d'une usine à pipes. Mais on ne peut qualifier de française la porcelaine de Strasbourg, qui était faite avec des matériaux étrangers au sol. Hannong, refusant de livrer son secret à Sèvres, fut persécuté.

Le comte de Brancas-Lauragais fut le premier à découvrir en France, en 1758, dans les environs d'Alençon, un kaolin véritable. Ce kaolin imparfait donnait une porcelaine fine, mais d'une couleur terreuse.

Il était réservé au Limousin de fournir le premier des kaolins irréprochables et d'une blancheur parfaite.

La découverte en fut due au hasard. M<sup>me</sup> Darnet, femme d'un chirurgien de Saint-Yrieix, trouva en 1765, dans un ravin, une terre blanche et onctueuse qui lui parut propre à nettoyer le linge. M. Darnet, soupçonnant que cette argile pouvait être celle que l'on cherchait, en envoya des échantillons à un pharmacien de Bordeaux nommé Villaris. Celui-ci reconnut bien vite l'importance de la découverte, qui fut communiquée à Sèvres; après des essais répétés, M. Macquer, chimiste de cette manufacture, lut à l'Académie, en 1769, un mémoire sur la porcelaine dure française et montra des types parfaits. A partir de cette époque, on fabriqua à Sèvres de la porcelaine dure en même temps que de la porcelaine tendre.

### III

Malgré sa proximité de Saint-Yrieix, Limoges ne fut point la première ville de France après Sèvres qui sut tirer parti de la découverte du kaolin. Marseille, Niederviller, Lunéville, Bordeaux, etc. fabriquaient avant 1770 des porcelaines kaoliniques

et les premières porcelaines de Limoges ne sont pas antérieures à 1771. A cette date, M. Massié, qui depuis près de deux ans faisait dans ses fours des essais de la nouvelle matière, transforma définitivement sa faïencerie en fabrique de porcelaine. Et pour donner sans doute un plus grand développement à la nouvelle fabrication, il s'adjoignait trois associés : les frères Grellet et Fournérat.

Le 3 décembre 1773, les associés obtinrent pour leurs produits la circulation en franchise, et un peu plus tard, divers autres privilèges.

Vers le milieu de janvier 1774, l'un des frères Grellet se rendit à Paris et à Versailles, se fit présenter au comte d'Artois, alors apanagiste du Limousin, et lui offrit quelques pièces de porcelaine fabriquées à Limoges avec « des terres et cailloux de Saint-Yrieix ». Le prince se déclara le protecteur de la nouvelle manufacture.

Pierre Grellet, désireux d'appeler sur ses produits l'intérêt de la Cour et l'attention du public, fit, au cours de cette année, plusieurs autres voyages à Paris; il y mourut, âgé d'environ cinquante ans, le 22 décembre 1774. Il venait de présenter au comte d'Artois une pièce exceptionnelle.

Fournérat était, semble-t-il, un ouvrier. D'une lettre adressée à M. Feydeau, intendant à Dijon, le 20 juin 1781, il résulte qu'il ne resta que cinq ans environ attaché à l'établissement de Limoges « où il avait la direction d'une partie de la manufacture » ; mais, ajoute cette lettre, « jeune et dissipé, il n'a pu la conserver ». Fournérat faisait à cette époque des démarches pour établir une fabrique de porcelaines à Dijon (1).

Gabriel Grellet et Massié fils restaient seuls propriétaires de la manufacture, lorsque par acte du 15 mai 1784, le roi l'acheta, au prix de 40,000 livres : « enclos, four, ustensiles et bestiaux en dépendant ».

Le roi était représenté par M. le comte d'Angivilliers, commissaire ordonnateur de la manufacture de Sèvres. M. Grellet jeune fut nommé directeur de la *Manufacture royale de Limoges*.

A peu près à la même époque où M. Massié établissait à Limoges sa fabrique de porcelaine, M. le marquis de La Seynie, qui devait vingt ans plus tard mourir dans l'émigration, en fondait une à Saint-Yrieix. C'était en 1774. Les produits de cette fabrique sont marqués L. S.

(1) *Recherches sur les faïenceries de Dijon*, par le docteur Louis Marchant. Dijon, Darantières, 1885, p. 65.

Nous donnons ici quelques détails intéressants tirés de l'*Almanach général des marchands, négociants, armateurs du commerce, de la France, de l'Europe et des autres parties du monde*, année 1788, par M. Gournay, avocat en Parlement :

« Limoges. — Manufacture de porcelaine. Elle est sous la protection de M. le comte d'Artois ; chaque pièce est marquée C. D. ; les ouvrages qu'on y fait sont très estimés : la beauté de leur pâte ne contribue pas peu à les faire rechercher. Ils sont exempts de tous droits, même à la sortie du royaume. Entrepreneur, M. Grellet. Cet artiste fournit encore au commerce des matières toutes préparées connues sous le nom de pâtes et couvertes, avec lesquelles on peut faire de fort belles porcelaines. Il a deux moulins à eau avec dix meules tournantes et vingt pilons chacun écrasant et broyant les matières nécessaires à la fabrication de la porcelaine » (1).

### III

M. Grellet eut pour successeur, en 1788, M. Alluand, qui fit de grands efforts pour améliorer les produits et se procurer de nouveaux débouchés. Il avait établi à Bordeaux un dépôt dont il est fait plusieurs fois mention dans la correspondance du célèbre orateur Girondin Vergniaud, son beau-frère.

M. Alluand était « ingénieur géographe » : on lui doit un bon plan de Limoges. Son fils François fit paraître, en 1839, un petit travail où nous trouvons relevé le chiffre d'affaires fait, dans les premières années, par la manufacture royale de Limoges et par la fabrique de M. de La Seynie à Saint-Yrieix : les produits de ces deux fabriques s'élevaient, avant 1789, année moyenne, à la somme de 130,000 livres. Pendant la Révolution, deux nouvelles manufactures se fondèrent à Limoges ; la manufacture de Saint-Yrieix continua à fonctionner, et cependant la production annuelle ne s'élevait plus qu'au chiffre de 80,000 francs.

En 1808, les produits des quatre fabriques de Limoges et de Saint-Yrieix, étaient évalués à 230,000 francs ; et c'est à peine si pendant la durée de l'Empire la production annuelle put atteindre 300,000 francs. Ce ne fut qu'après 1815 et lorsque la paix fut rendue à l'Europe, que la fabrication limousine prit un développement considérable.

(1) Cité dans *Limoges d'après ses anciens plans*, par P. Ducourtieux (1884) et dans l'*Encyclopédie Frémy* (1885).



Parmi les artistes employés à la manufacture, à la veille de la Révolution, se distinguait un modelleur habile, Jean-Baptiste Huard, qu'on trouve qualifié de « sculpteur à la manufacture royale de porcelaines », et un ouvrier du nom de Préat, qui joua un rôle assez actif au cours de la période révolutionnaire : il passait pour viser à la direction de la fabrique.

La Révolution, comme nous l'indique la statistique de M. Alluaud, porta un coup funeste à une fabrication qui n'était pas encore sortie de la période des tâtonnements. Massié est qualifié de « directeur provisoire des porcelaines » en 1796 ; mais on ne fabriquait presque plus. Enfin le 18 vendémiaire an V, la manufacture fut achetée par deux de ses anciens ouvriers, MM. Joubert et Cacatte.

#### IV

Si l'Exposition ne possédait aucune faïence qu'on pût, avec certitude, attribuer à la fabrique de M. Massié, elle offrait des spécimens nombreux et intéressants des porcelaines de Limoges antérieures à la Révolution. Ces produits, d'une exécution très soignée, se font remarquer par leur grande blancheur. Les formes sont assez bonnes, mais sans originalité ; le décor souvent agréable, et ordinairement relevé de légères dorures, s'inspire presque exclusivement du Saxe.

On reconnaît les porcelaines de Limoges à la marque C D, initiales du comte d'Artois, protecteur de la nouvelle fabrique. Cette explication, généralement adoptée, a été récemment mise en doute. On a objecté que les initiales du comte d'Artois devraient être C A et non C D. Cette objection spécieuse nous semble peu fondée. Outre qu'on ne comprendrait point pourquoi MM. Grellet et Massié auraient choisi cette marque qui ne correspondait à aucun de leurs noms, un amateur de notre ville possède une théière qui a fait partie d'un service fabriqué à Sèvres pour le comte d'Artois. Elle porte, comme décoration, un D surmonté d'une couronne : ce qui nous semble confirmer que D était bien le chiffre du comte d'Artois. Les porcelaines de Limoges, comme nous l'indique l'*Almanach* de M. Gournay, conservèrent cette marque après l'acquisition, par le roi, de la Manufacture. Toutefois, une trembleuse — déjeûner fabriqué spécialement pour la navigation — décorée de guirlandes de bleuets avec décors pourpres (à M. Darnal, receveur de l'enregis-

trement à Limoges), porte sous la soucoupe, outre les lettres C D, l'inscription en rouge : *Porcelaines de Limoges* (Cat. n° 80).

Parmi les spécimens de cette fabrication de 1771 à 1792, il convient de mentionner d'abord un petit *pot à lait*, appartenant à M. Nivet Fontaubert, et que l'on croit sorti de la première fournée de la fabrique Grellet, dont le propriétaire partagea les produits entre ses parents et amis; l'aspect gras de l'émail, qui n'est pas sans analogie avec celui des couvertes stannifères de la faïence, et le peu de translucidité de la terre dénoteraient la période de tâtonnements et d'essais (Cat. n° 77). On connaît également la plaque du Musée Dubouché, échantillon encore plus authentique de cette première période.

Il faut aussi mentionner, de la même époque, de jolis services à M. Tardieu et à M<sup>me</sup> veuve Bajou, décorés comme toujours de bouquets genre Saxe et à bords couverts en or à dents de loup (Cat. n° 79, 78 bis).

## V

Les productions étrangères au Limousin, exposées à l'Hôtel de-Ville, n'étaient pas en très grande quantité, mais plusieurs spécimens méritaient une sérieuse attention.

Quelques plats, avec décor à la corne, représentaient les fabriques de Rouen.

Nevers avait fourni un plus grand nombre de pièces. Notons deux intéressantes statues de la Vierge tenant dans ses bras l'Enfant Jésus, à M<sup>me</sup> Dramard et à M. Denis (Cat. n° 16, 17). Un saint Claude de grande dimension, 0<sup>m</sup>,737, et un curieux pot à surprises signé : *Louis Perriantes*, 1770, à M. le docteur Dubois (Cat. n° 18, 24); deux bras de lumière, personnages à mi-corps, valets de pied en costume Louis XIII, une main sur la hanche, l'autre en avant et servant à soutenir le flambeau, à M. Nivet-Fontaubert (Cat. n° 15); plusieurs potiches et aiguières, décor camaïeu bleu, avec personnages et paysages, à MM. Ludovic et Théophile Lamy de La Chapelle (Cat. n° 22, 23). Mentionnons d'une façon toute spéciale un grand panneau du xvir<sup>e</sup> siècle signé : *Conrad, à Nevers*. Cinq personnages en relief chantent au lutrin; leur expression vivante et comique attirait les regards des visiteurs et bien peu sont passés sans se sentir égayés par cette amusante scène. A M. Patapy (Cat. n° 19).

Nos anciennes fabriques de l'Est étaient représentées par trois jolis groupes en faïence polychrome de Niederwiller :

bouquetières et joueurs d'instruments, formant la garniture complète. (A M. Cantillon de Tramont, Cat. n° 12) — et par ces gracieuses compositions d'un ton crèmeux, connues sous le nom de *Terres de Lorraine*, que produisit, vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Cyfflé, sculpteur du duc de Lorraine. C'est d'abord un bénitier, à M. Hersant (Cat. n° 14); puis de ravissants chandeliers à deux branches à M<sup>me</sup> de Salles. Un tronc d'arbre orné de feuillage, supporte les lumières; au pied, deux personnages Louis XV dans le goût des chinoiseries Watteau (Cat. n° 13). Nous donnons de cette œuvre rare et charmante un dessin dû à l'habile crayon de M. Jules Tixier.

Des manufactures du Midi, nous n'avions qu'une vingtaine de pièces sans grande valeur; notons cependant une jolie Vierge avec cette inscription : *Notre-Dame-de-la-Paix*, à M. B. Ruchaud (Cat. n° 29); quelques Moustiers, dont une assiette à décor polychrome et à bords festonnés, porte au revers : L. M. O. (Louis Oléry, Moustiers), à M. Baze (Cat. n° 32); quelques Montpellier, de jolis Marseille, parmi lesquels une assiette en faïence de Bernard Savy, avec décor d'œillets verts, à M. Linard (Cat. n° 45); deux autres assiettes ornées de paysages et cavaliers, et signées au revers : « Fait par moy, Gillot, 1773 ». (A M. Ch. Henry, Cat. n° 46); d'intéressants Varages, à M. Linard (Cat. n° 37, 38, 39); un curieux lave-mains, en forme de château-fort, à M. Arthur Parant; peut-être ce dernier serait-il de provenance étrangère, bien que la forme semble accuser une origine française (Cat. n° 49).

## VI

Parmi les faïences d'origine étrangère, celles de Delft étaient les plus nombreuses. C'étaient, pour la plupart, des plats avec décors camaïeu bleu ou polychrome. Notons aussi une jolie garniture, signée : *Iduyn*, composée de trois potiches et d'une paire de cornets, à M. Gauvain (Cat. n° 56); une coupe italienne, d'un riche dessin à ramages camaïeu bleu et d'une belle tonalité, à M. Nivet-Fontaubert (Cat. n° 63); quelques pièces espagnoles fort curieuses, dont la plus intéressante était une buire d'Acala, à décor polychrome, — la cruche est formée par un buste de femme, — à M. Grenaud (Cat. n° 66); quelques pièces algériennes, marocaines, orientales; trois jolis plats de faïence de Rhodes, l'un avec décor de branches à fleurs polychromes, à M. Gorceix (Cat. n° 69), les deux autres à M. Linard (Cat. n° 70, 71).

La porcelaine, en dehors de la fabrication limousine dont nous avons déjà parlé, nous offrait quelques pièces d'une valeur exceptionnelle. La plus remarquable était le buste, en biscuit de Sèvres, de Bonaparte, œuvre du sculpteur Boizot et l'un des plus beaux que l'on connaisse du premier consul. Cette pièce, qui n'existe pas dans la collection de Sèvres, appartient à M. le baron de Verneilh, à Puyraseau (Dordogne). (Cat. 83).

Une charmante statuette en pâte tendre de la même fabrique, le *Garde à vous*, d'après Falconnet, provenant du château de Saint-Ange, dont le propriétaire était M. Le Fèvre de Caumartin, ancien prévôt des marchands de la ville de Paris, nous avait été prêtée par M. Louvet (Cat. 85).

D'autres pièces de Sèvres et de diverses fabriques françaises, de Saxe, de Chine et du Japon méritaient une attention particulière.

On voit, par ce rapide examen, que notre exposition céramique n'était pas sans mérite et qu'elle tenait une place honorable auprès des émaux et de l'orfèvrerie.

L. MOUFLE.





*L. Bourdery del. 88*

Pl. XX.

Tapisserie de la Confrérie de l'Assomption Notre-Dame. — Ateliers de Limoges?



# LES TAPISSERIES ET LES BRODERIES

A

## L'EXPOSITION DE LIMOGES

---

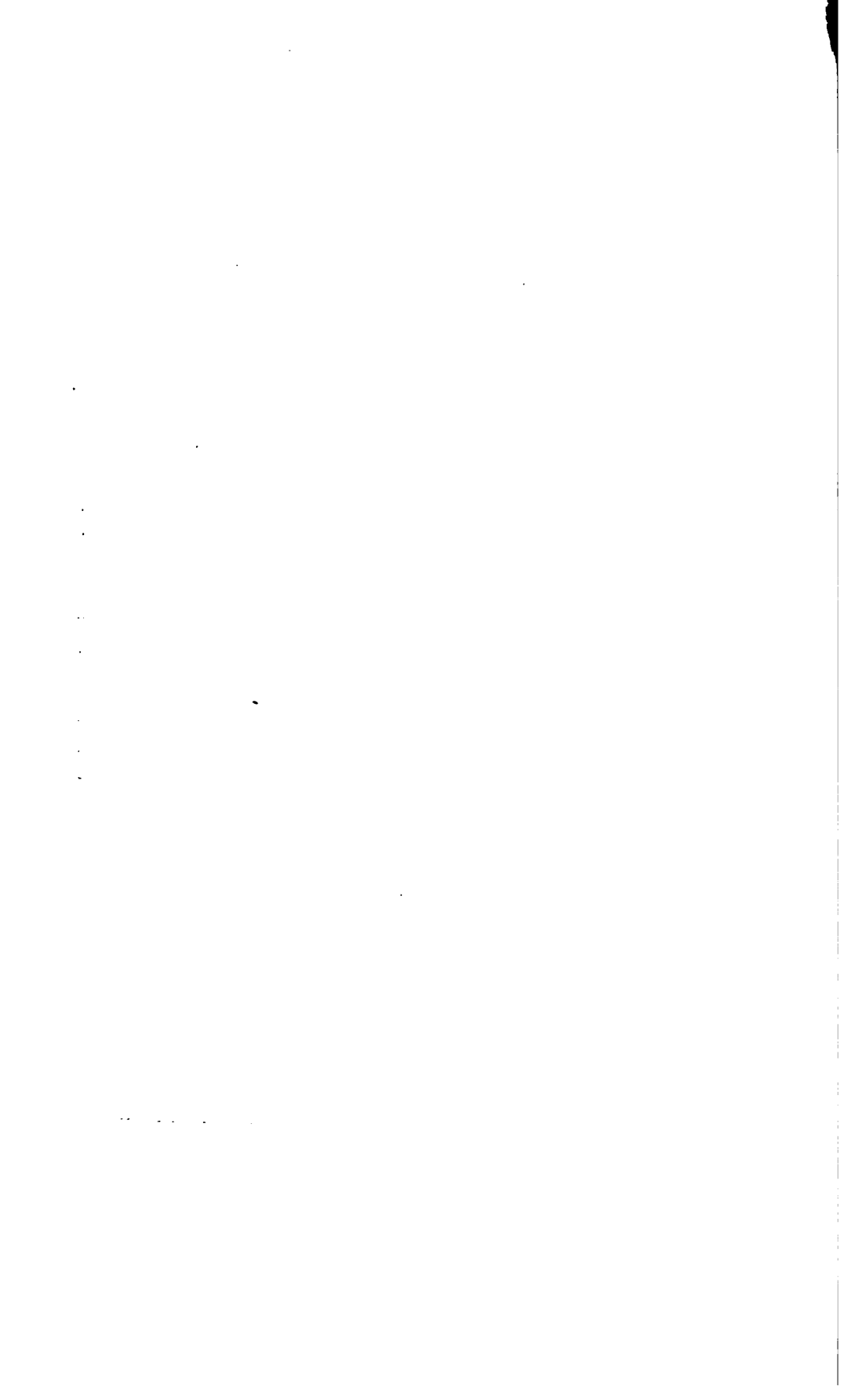
Les tapisseries et les étoffes figurant à notre Exposition rétrospective ne présentaient pas un aussi grand intérêt, au point de vue de l'histoire de l'art local, que l'orfèvrerie et l'émaillerie ; elles méritaient cependant d'être étudiées. En effet, si l'art de travailler les métaux remonte très haut dans notre histoire générale et en particulier dans les annales glorieuses de notre chère cité, l'art de tisser les étoffes et de les broder date d'une époque bien plus reculée encore. L'on peut dire avec certitude que l'art du tissage, celui de la tapisserie et l'art du brodeur sont contemporains des premiers âges de l'humanité.

### I

#### LA TAPISSERIE DANS L'ANTIQUITÉ

Sans vouloir traiter ici un aussi vaste sujet, disons que l'homme, à peine sorti de ses premières luttes pour l'existence, songea tout naturellement aux moyens de l'embellir. Une de ses premières préoccupations fut de rechercher les moyens d'ajouter à sa parure et de satisfaire ainsi son goût pour les ornements.

L'antique Egypte, qui joue un si grand rôle dans l'histoire de la civilisation, nous en montre la première des exemples. Dans la Haute-Egypte, à Béné-Hassan, parmi les milliers de peintures qui recouvrent les parois des tombes, nous avons vu naguère une





# LES TAPISSERIES ET LES BRODERIES

A

## L'EXPOSITION DE LIMOGES

---

Les tapisseries et les étoffes figurant à notre Exposition rétrospective ne présentaient pas un aussi grand intérêt, au point de vue de l'histoire de l'art local, que l'orfèvrerie et l'émaillerie ; elles méritaient cependant d'être étudiées. En effet, si l'art de travailler les métaux remonte très haut dans notre histoire générale et en particulier dans les annales glorieuses de notre chère cité, l'art de tisser les étoffes et de les broder date d'une époque bien plus reculée encore. L'on peut dire avec certitude que l'art du tissage, celui de la tapisserie et l'art du brodeur sont contemporains des premiers âges de l'humanité.

### I

#### LA TAPISSERIE DANS L'ANTIQUITÉ

Sans vouloir traiter ici un aussi vaste sujet, disons que l'homme, à peine sorti de ses premières luttes pour l'existence, songea tout naturellement aux moyens de l'embellir. Une de ses premières préoccupations fut de rechercher les moyens d'ajouter à sa parure et de satisfaire ainsi son goût pour les ornements.

L'antique Egypte, qui joue un si grand rôle dans l'histoire de la civilisation, nous en montre la première des exemples. Dans la Haute-Egypte, à Bêni-Hassan, parmi les milliers de peintures qui recouvrent les parois des tombes, nous avons vu naguère une

scène très importante et très curieuse, au point de vue de notre sujet, dans le tombeau de Khnoumhotep, personnage considérable, contemporain de la xir<sup>e</sup> dynastie, environ trois mille ans avant notre ère. Cette scène nous édifie sur la richesse des étoffes et sur le soin qu'on apportait déjà à leur fabrication, à ces époques qui nous paraissent presque fabuleuses.

Ce tableau nous présente une famille de race sémitique demandant à Khnoumhotep la permission de s'établir dans le nôme dont il est le gouverneur. Les hommes sont habillés d'une étoffe fort riche ; les femmes se distinguent surtout par le luxe des ornements. C'est ainsi que nous avons remarqué sur la robe de l'une d'entre elles cet ornement encore usité de nos jours et bien connu sous le nom de *grecque*, s'enlevant avec ses fils tissés d'or, sur le fond de l'étoffe toute lamée d'argent (1).

Dans la Haute-Egypte encore, à la vallée de Bab-el-Molouk, dans la nécropole des rois de Thèbes, au milieu de merveilleuses peintures, la plupart aussi fraîches et aussi éclatantes que si le pinceau de l'artiste les eût tracées d'hier, on peut étudier les beaux tissus et les admirables étoffes dont sont revêtus les dieux, les déesses et les pharaons sur les fresques des tombeaux. L'art du tisserand, en effet, avait pris en Egypte un essor remarquable, et Pline atteste que les tissus qu'on y fabriquait surpassaient en richesse les plus belles productions de l'Asie. Les teinturiers des bords du Nil savaient reproduire les nuances les plus délicates des fleurs.

Des morceaux d'étoffes de soie trouvés à Thèbes, dans des tombeaux remontant à la xviii<sup>e</sup> dynastie, deux mille cinq cents ans avant notre ère et que l'heureux possesseur a donnés aux Musées de Cluny et de Lyon, comme aussi tous les nombreux spécimens que le musée de Boulaq possède en ce genre, montrent combien est ancien l'usage des étoffes brodées.

A une époque moins éloignée de nous, la mythologie grecque, dans ses fables charmantes, ne nous raconte-t-elle pas une lutte célèbre entre Arachné, l'habile Méonienne, et Minerve, à qui elle osa et sut disputer le prix du travail à l'aiguille ? C'est, sans doute, pour apaiser l'irascible déesse, que les jeunes filles d'Athènes brodaient elles-mêmes le voile de Minerve : cette ten-

(1) Presque toutes les peintures de ces magnifiques tombeaux ont été copiées en même temps que décrites, d'abord par Champollion, dans ses *Monuments de l'Egypte et de la Nubie* ; par Wilkinson, dans son ouvrage : *Les anciens Egyptiens*, et enfin par le docteur allemand Lepsius :

ture immense servait de voûte au temple, construit, comme tous les temples hypètres de son genre, à ciel ouvert.

Homère, dans son *Illiade* et son *Odyssée*, nous dépeint les femmes Grecques et Troyennes comme « habiles dans l'art de tisser les étoffes, et d'y représenter des fleurs délicates et des figures humaines ». Andromaque ne nous est-elle pas montrée encore par le poète, comme occupée à broder, lorsque lui arrive la nouvelle de la mort d'Hector? Qui ne connaît la toile de Pénélope? (1).

Ces derniers temps, une découverte inattendue a jeté un certain émoi dans le monde artistique. Des tapisseries d'une extrême finesse, d'une coloration extraordinairement fraîche, ont été trouvées à la nécropole d'Akhmin, Haute-Egypte, dans des sépultures Coptes. Ces tapisseries, encore peu connues au moment où nous écrivons, pourraient remonter, d'après des hommes compétents, au iv<sup>e</sup> ou au v<sup>e</sup>, peut-être même au iii<sup>e</sup> siècle de notre ère. Nous les avons nous-mêmes examinées et étudiées avec le plus grand soin, et nous avons constaté une assez grande analogie entre les dessins qu'elles présentent et certains médaillons qui ornent nos chasses limousines, celle de Bellac par exemple. Pourtant quel lien, quelle relation peut-il y avoir entre cet art sorti du fond de l'Egypte et l'art de notre moyen-âge? C'est un nouveau problème qui se pose après tant d'autres. L'art Copte, que jusqu'à présent on a trop dédaigné, parce qu'on ne le connaissait qu'imparfaitement, nous réserve, croyons-nous, des surprises très grandes.

Ces tapisseries sont d'une finesse bien supérieure à celles des Gobelins. Elles devaient être fabriquées au métier, car dans une tombe de Béni-Hassan, un bas-relief nous représente deux tisserands occupés à tisser sur un métier. Celui-ci, quoique très simple, rappelle d'une façon frappante ceux que nous avons vu chez les tisserands actuels d'Akhmin. Placé horizontalement dans la longueur où la largeur d'une pièce, il est composé de deux simples bâtons séparés entre eux par la distance de un mètre soixante à un mètre quatre-vingt, et engagés par le bout dans deux grosses chevilles enfoncées dans le sol. On y attache les lisses de la chaîne, qu'on tend à la longueur voulue. L'artiste commençait son travail par en bas, méthode suivie encore aux Gobelins. Au fur et à mesure que le travail était achevé, il le roulait sur le cylindre inférieur. Un assez grand nombre de couleurs ont été employées dans ces tapisseries Coptes, et la gamme

(1) *Odyssée*, chant II, v. 93 et suivants et chant. XIX.

de leurs tons est encore aussi fraîche et aussi bien conservée après quatorze ou quinze siècles, que si elles avaient été tissées tout récemment. Les figures ou les sujets sont barbares ; on reconnaît un art à ses débuts, qui s'essaie dans la représentation de ces figures, de ces scènes, de ces sujets ; mais on constate en même temps une main très habile et une connaissance assez approfondie du dessin, dans les motifs d'ornements, rinceaux et feuillages, se déroulant et servant d'encadrement aux animaux presque toujours chimériques ou symboliques qui y sont représentés. Plusieurs même, parmi ces motifs d'ornements, sont d'une correction de dessin et d'une pureté de goût, par endroits, que ne désavouerait pas la Renaissance. Ces tapisseries ne se composent jusqu'à ce jour que de la chemise dont était revêtu le Copte mort et d'un coussin qu'on lui plaçait sous la tête. La chemise en toile est ornée, depuis la naissance du col jusqu'aux pieds, de deux bandes de tapisseries placées l'une à gauche, l'autre à droite. Une autre petite bande de tapisserie également, de la largeur de deux pouces à peu près, s'étend sur chaque épaule, à la façon d'une épaulette. Le coussin sur lequel reposait la tête du mort est un carré de trente à trente-cinq centimètres, exécuté tout entier en tapisserie. Dans les sépultures des prêtres, facilement reconnaissables à plusieurs indices, les sujets sont religieux, et dans celles des laïques, ils sont profanes. Dans quelques tombeaux plus riches, le mort était recouvert d'un grand linceul tout tissé en tapisserie, formée de dessins géométriques et bordée d'une autre bande de tapisserie semblable. Cette bande de tapisserie est entourée elle-même par des fils, qu'on a laissé ressortir par la trame, et qu'on avait frisés au moyen d'un fer chaud probablement, à l'instar de nos serviettes éponges.

Rajeunissons, si vous voulez, ces tapisseries d'un siècle, de deux ou de trois, et plaçons-les ainsi au iv<sup>e</sup> ou au v<sup>e</sup> siècle de notre ère, époque dont nous n'avons plus, en Europe, aucun spécimen. Les plus anciennes mentions de tapisseries que l'on puisse trouver dans nos chroniques, se placent, en effet, entre l'an 900 et l'an mil. A cette époque Saint-Florent de Saumur possédait une abbaye dont les religieux tissaient des tapisseries ornées de fleurs et d'animaux. Et encore, écrit M. Achille Jubinal, « d'après le texte qui rappelle ce fait (1), il semblerait qu'il s'agissait de dessins en rouge sur fond blanc, méthode longtemps conservée en Orient et qui revint en Italie vers les commencements de la Renaissance. »

(1) M. Jubinal a publié ce curieux texte dans ses *Recherches*.

Or, nous avons nous-même la bonne fortune de posséder, entre autres, un morceau, de soixante-dix centimètres de long sur cinquante de large, de tapisserie provenant d'Akhmin et formée de dessins en laine rouge, tissés sur fond blanc.

Mais l'apparition des Arabes en Occident va donner à la fabrication des tapisseries, des étoffes et des broderies un élan qui ne se ralentira pas jusqu'à nos jours. Les merveilleux tissus qu'ils fabriquent à Palerme servent de modèle à quantité d'ateliers des pays chrétiens.

Nos châtelaines du moyen-âge, avec leurs doigts de fées, vont remplacer les femmes Troyennes, ces *phrygionia* et les émules de la pauvre Arachné en Grèce. Les couvents et les monastères qui, aux époques troublées du moyen-âge, ont sauvé des barbares les lettres, les sciences et les arts, vont se mettre aussi à l'ouvrage, s'adonner aux travaux manuels, et y excelleront bientôt.

En résumé, l'antiquité a connu tous les procédés du tissage, ainsi que les meilleurs apprêts de la teinture; on ne citerait aucun genre de fabrication, croyons-nous, dans lequel elle n'ait excellé. Elle a employé les plus riches étoffes, non-seulement pour orner les sanctuaires des dieux, mais pour augmenter aussi la splendeur de ses fêtes publiques, de ses triomphes, de toutes ses gloires nationales; et il n'est point d'événement marquant dans l'histoire dont on ne leur ait demandé de rehausser l'éclat. Ce n'est pas un seul auteur ancien qui en témoigne, mais tous, et les écrivains de tous les peuples. Nous ne pouvons enfin mieux terminer qu'en citant cette phrase de M. Eugène Müntz (1) : « A diverses reprises son empire (de la tapisserie) s'étend même au costume. Chez les Assyriens et chez les Perses, comme aussi chez les Romains de la décadence, les étoffes aux riches ornements que portent les souverains sont-elles autre chose que des tapisseries en miniature ? »

## II

### TAPISSERIES ET TAPISSIERS DE LIMOGES AUX XVII ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES

Parmi les tapisseries de l'Exposition rétrospective de Limoges, il en est une qui doit tout spécialement appeler notre attention : elle va nous conduire à parler d'une fabrication plus ancienne.

(1) *La Tapisserie*. — Paris, Quantin, 1885, in-8.

Cette pièce est désignée au catalogue sous le titre : *Assomption de la Vierge*, et porte le n° 11.

Un des principaux défauts de cette tenture est le sujet même que l'ouvrier a été obligé de représenter. Expliquons-nous : la tapisserie étant un art essentiellement décoratif et riche par excellence, s'accommode mal des scènes comportant une gamme de couleurs peu variée. Ici la coloration est sans éclat. Nous sommes persuadé que la composition telle que nous la voyons, si elle était peinte à fresque ou représentée sur une toile, y gagnerait énormément et serait fort belle.

La réalité des types, leur expression, l'ensemble tout entier de la composition laisse peu à désirer. Si le dessin paraît un peu mou, c'est le défaut de la couleur et des tons qui ne marquent pas assez les différences et se perdent à l'œil, noyant les détails du sujet, tous ensemble, dans une gamme trop pauvre, qui donne ainsi à la pièce entière un aspect maussade. Trois couleurs, en effet, sombres et peu attrayantes déjà par elles-mêmes, le marron foncé, le jaune de chrome et un bleu léger très peu nourri forment les vêtements des apôtres et des disciples à genoux autour d'un sépulcre entr'ouvert. Tout cela ne prête pas à la magnificence et l'artiste tisserand ne pouvait pas habiller les pêcheurs et les pauvres accompagnant le Christ, de vêtements bien riches et garnis de soie. Les pauvres fleurs elles-mêmes qui remplissent le sépulcre se ressentent de l'endroit glacé où l'œil les découvre et il leur manque ce qui fait défaut à la tapisserie entière, l'éclat et la vie qu'auraient pu seules donner la soie et les autres matières précieuses. Mais la bordure est riche et belle, et la Vierge, au milieu de son grand cartel, s'élevant dans les airs soutenue par des Anges, ne manque ni de grandeur ni d'élégance. Il faut enfin noter l'inscription qui l'accompagne : CONGREGAT. B. MARIE. V. LEMOV. ASSUMPTÆ.

« Les Tapisseries du Limousin, dit M. Antoine Thomas, dans son *Inventaire des Archives communales de Limoges*, n'ont été l'objet d'aucunes recherches. Nous sommes donc le premier à mettre en lumière un fait intéressant, à savoir qu'il a existé à Limoges, au xviii<sup>e</sup> siècle, au moins une fabrique de tapis, et que les tapissiers dont nous avons trouvé de nombreuses mentions ne sont pas tous de simples tapissiers-décorateurs, mais que plusieurs doivent avoir été des fabricants. Ce fait ressort déjà de la mention d'un *compagnon tapissier* en 1671; il devient encore plus évident, lorsqu'on voit qu'une petite colonie d'Aubussonnais et Felleinois était venue s'établir à Limoges au xviii<sup>e</sup> siècle, et y avait apporté la célèbre industrie marchoise. »

» En effet, le premier maître tapissier dont nous trouvions la mention est Gilbert Roquet, d'Aubusson (1), marié à Jeanne Boffinet, aussi d'Aubusson, nommé à partir de 1640. Il s'était établi dans la Cité, paroisse de Saint-Maurice, probablement sur l'invitation de l'évêque de Limoges, François de La Fayette, qui lui fit l'honneur d'être parrain de l'un de ses fils, le 28 mai 1642. Gilbert Roquet mourut le 8 février 1664. Son fils Etienne, né le 28 avril 1648, lui succéda comme maître tapissier, mais alla s'établir dans la paroisse de Saint-Pierre.

» Il se maria à Aubusson avec Anne Chaumette, en 1668, ainsi qu'il résulte d'une permission du curé de Saint-Pierre en date du 23 octobre de cette année. Le 29 août, nous trouvons le baptême de sa fille Jeanne; depuis lors nous perdons sa trace. C'est à cette petite colonie qu'il faut rattacher Pierre Reby, compagnon tapissier, natif de Felletin, enterré le 31 mai 1671, et Jacques Plot, tapissier d'Aubusson, dont la fille Berthe mourut à l'hôpital le 6 octobre 1701. Les maîtres tapissiers originaires de Limoges même ont été très nombreux pendant le *xvii<sup>e</sup>* et le *xviii<sup>e</sup>* siècle. »

Nous avons relevé, dans les registres paroissiaux inventoriés par M. Thomas, un assez grand nombre de noms de ces tapissiers, nous croyons devoir les donner ici :

1641, 28 avril : Estienne, fils de Gelibert Rouquet, de Phéletin (*sic*), M<sup>e</sup> tapissier, et de Jeanne Boffinet (Registres de Saint-Maurice).

1642, 22 mai : Fransoys, fils de Gilbert Roquet, M<sup>e</sup> tapissier et de Jehanne Beaufinet; parrain « illustrissime et reverend<sup>me</sup> en Dieu, messire de La Fayette, evesque de Limoges, et marraine d<sup>ne</sup> Catherine Palais, filhe de S<sup>r</sup> Henri Palays, juge de la Cité ». (Registres de Saint-Maurice.)

1644, 4 juin : Anthoine, fils de Gilbert Roquet, M<sup>e</sup> tapissier, et de Jeanne Boffinet; parrain S<sup>r</sup> Anthoine Vitrac, de la ville d'Aubusson, et marraine Jehanne Roquet, sœur du baptisé. (Registres de Saint-Maurice.)

(1) Il est dit de Felletin dans l'acte de baptême de son fils Etienne (28 avril 1641). Mais tout fait supposer qu'il était bien d'Aubusson, comme on le voit dans l'acte de baptême de sa fille Françoise, du 17 mars 1640. En effet, le parrain de sa fille Françoise, est Pierre Garreau, originaire d'Aubusson. Le parrain de son fils Antoine est le sieur Antoine Vitrac, de la ville d'Aubusson. Son fils Etienne va se marier à Aubusson, et prend pour parrain de son premier né, Martial Magniac, maître tapissier aussi d'Aubusson.

1653, 7 septembre : Anthoine, fils d'Isaac Castonet, tapissier, et de Marie Baronnet; parrain Anthoyne Cartau, tapissier, et marraine Magdeleine Rouquet. (Registres de Saint-Michel-des-Lions.)

1655, 20 juin : Catherine « filhe de Jacques Petit, M<sup>e</sup> tapissier, et de Narde Bardonnaud. » (Registres de Saint-Michel-des-Lions.)

1660, 14 novembre : ent. Pierre Romanet, tapissier. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1665, 5 juin : Louis, fils de Jean Couillaud, tapissier, et de Narde Champalimaud. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1664, 8 février : ent. Gélibert Roquet, M<sup>e</sup> tapissier. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1668, 23 octobre : permission à M. le curé d'Aubusson « pour épouser Estienne Roquet, M<sup>e</sup> tapissier de notre paroisse, à Anne Chaumette de la ville d'Aubusson. » (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1669, 6 avril : Enterrement, Marguerite Coulhaud, fille de Jean Coulhaud, M<sup>e</sup> tapissier. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1669, 4 septembre : Jeanne, née le 25 août, fille d'Etienne Roquet, M<sup>e</sup> tapissier, et d'Anne Chaumette; « parrain Martial Magniac, de la ville d'Aubusson, aussy M<sup>e</sup> tapissier, et marraine Jeanne Beauphinet, veufve de feu Gilbert Roquet, vivant M<sup>e</sup> tapissier ». (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1671, 20 février : Jean, fils du S<sup>r</sup> Martial Collin, M<sup>e</sup> tapissier, et de Peyronne Lequart. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1674, 30 janvier : Pierre fils de Jean Coulhaud, M<sup>e</sup> tapissier, et de Léonarde Champalimaud; parrain Pierre Barrière « aussi M<sup>e</sup> tapissier ». (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1671, 31 mai : ent. Pierre Reby, « vivant compagnon tapisier, natif de la ville de Féletin ». (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1674, 13 juin : permission à M. le curé de Saint-Front, de la ville de Périgueux, « d'épouser Joseph Maumy, tapissier de notre paroisse, à Jeanne Barthe ». (Registres de Saint-Maurice.)

1676, 29 septembre : M. Pierre Barrière, âgé de trente ans ou environ, « M<sup>e</sup> tapissier au faubourg Manigne ».

1677, 6 août : parrain Pierre Dumais, M<sup>e</sup> tapissier de la présente ville. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1681, 7 septembre : parrain Pierre Duprat, M<sup>e</sup> tapissier. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1688, 27 janvier : Jeanne, fille de M. Pierre Dumays, mar-



chand tapissier, et de d<sup>lle</sup> Valérie Petit. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1691, 2 septembre : Marguerite, fille de feu Anthoine Dumay, marchand tapissier, et de d<sup>lle</sup> Marie Gavaret; parrain S<sup>r</sup> Pierre Dumay, marchand tapissier. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1692, 23 octobre : parrain, S<sup>r</sup> Léonard Dupré, marchand tapissier. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1707, 24 décembre : ent. « Jean Faujère, M<sup>e</sup> tapissier, âgé d'environ soixante ans. » (Registres de Saint-Michel-des-Lions.)

1711, 10 novembre : parrain M<sup>e</sup> Jean Evrard, M<sup>e</sup> tapissier. (Registres de Saint-Maurice.)

1734, 5 août : mar. S<sup>r</sup> Michel Faugères, M<sup>e</sup> tanneur, fils de S<sup>r</sup> Antoine Faugères, M<sup>e</sup> tapissier, et de d<sup>lle</sup> Catherine Germain, avec d<sup>lle</sup> Catherine Faure. (Registres de Saint-Michel-des-Lions.)

1739, 6 juillet : Paul, fils de Jacques Bertrand, « M<sup>e</sup> tapissier de la présente ville », et de Marie Magdeleine Marais, native de Châteaudun-en-Beauce. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1759, 28 avril : Anne, fille de Mathieu Dumet, tapissier, et de Françoise Vidal. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1766, 16 août : parrain S<sup>r</sup> Pierre Begogne, M<sup>e</sup> tapissier.

1775, 18 septembre : mariage, Léonarde Meilhac avec Marguerite Chapelas, fille du S<sup>r</sup> Etienne Chapelas, M<sup>e</sup> tapissier. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

1778, 10 février : mariage, « Léonard Mallet, M<sup>e</sup> maréchal, avec Marie Foucalet, servante, fille majeure de Jean Foucalet, M<sup>e</sup> tapissier .... de Bourganeuf ». (Registres de Saint-Maurice.)

1779, 15 février : Léonard Gondaud, M<sup>e</sup> tapissier, fils de Pierre Gondaud aussi M<sup>e</sup> tapissier, et de défunte Thérèse Nicole, avec Catherine Limousin. (Registres de Saint-Pierre-du-Queyroix.)

On sait qu'il était d'un bien vieil usage à Limoges d'exposer des tapisseries, étoffes précieuses, etc., dans les fêtes ou les solennités publiques. Nous lisons, par exemple, dans l'ouvrage de P. Laforest : « *Limoges au xvii<sup>e</sup> siècle* », que les consuls prescrivirent à leurs concitoyens, sous peine d'amende, de *parer de tapisseries leurs maisons*, le 11 octobre 1601, jour d'une procession des reliques des saints, pour rendre grâce à Dieu de l'heureuse naissance du Dauphin, plus tard Louis XIII (p. 27).

Nous y lisons encore que le 20 octobre 1605, jour fixé pour l'entrée solennelle d'Henri IV, on dressa sur son passage, au faubourg Moutmailler, *un théâtre tendu de riches tapisseries*, etc.; que de ce théâtre au logis du roi (Le Breuil), *les rues étaient parées de tapisseries*, de tableaux, d'emblèmes et de dessins (p. 50, 56 et 58);

et que la rue des Combes, notamment, *était toute tapissée* (p. 166). Qu'au mois d'août 1622, lors d'une grande procession pour fêter la canonisation de saint Ignace et de saint François-Xavier, les rues furent pavoisées, *couvertes de tapisseries et de draperies*, et jonchées de fleurs et de verdure.

Un autre document très curieux, — le récit d'une grande procession faite dans notre ville en 1686, — réédité par M. le chanoine Tandeau de Marsac, va nous fournir de nouveaux détails sur la richesse et la quantité considérable de tapisseries, d'étoffes précieuses et de broderies de toutes sortes qui existaient dans notre ville à l'époque où fut imprimé ce petit ouvrage (1) il y a juste deux cents ans. Ce récit, fort intéressant à divers points de vue, mais principalement pour celui qui nous touche ici, est presque un inventaire des richesses artistiques que possédait Limoges à cette époque. La nomenclature des tapisseries est faite en bloc, mais celle des objets en orfèvrerie d'argent est précisée avec un détail extraordinaire. Pour toutes ces œuvres diverses, tant étoffes que métal, les mentions se rencontrent à toutes les pages, et il faudrait citer, pour ne rien omettre, tout l'opuscule que nous engageons vivement à lire.

Dans toutes les rues, dans tous les quartiers, presque à chaque pas on rencontre des tapisseries : « Les pauvres gens alloient chercher dans les maisons sacrées et religieuses de l'argenterie pour garnir leurs reposoirs, et de *riches tapisseries* chez les grands pour mettre au devant des maisons. » — « Toutes les rues par où ce Roy de gloire (le Saint-Sacrement) doit passer, *sont ornées de superbes tapisseries*. » — « Remarquons en passant (dans une rue appelée des Petites-Maisons), la maison de Monsieur le Doyen de cette église (la Cathédrale) qui, bien qu'elle tienne une bonne partie de ce quartier, *est tapissée d'un bout jusqu'à l'autre*; celle de l'autre côté de rue où se tiennent le Greffier de Monseigneur l'Evêque et le maître de la Poste, *sont aussi toute tendues de tapisseries*. » — « Voyons, en sortant de ce portail, *quelques autres maisons tapissées*. » — « Je vois sur un *théâtre tapissé de haute lisse* de même que le précédent (placé au fauxbourg par où on va de Limoges à Tholose directement) et qui a un tour au devant, d'un fort beau damas jaune garny d'une belle frange de soye. » — « Nous voici arrivés à la rue du Montant de Manigne dont

(1) Le triomphe du Très Saint-Sacrement ou la procession célèbre qu'on fit à Limoges le jour qui finissoit l'Octave de la Fête-Dieu, le 20 juin 1686. — *A Limoges, par Jean Legier, imprimeur et libraire, proche la Halle des Bans*. Réimprimé, en 1876, par Chapoulaud frères.

les habitants sont presque tous de riches marchands; *les tapisseries y sont toutes également riches et si proprement tendues qu'il semble qu'on les a mesurées au niveau.* » — « Marchons icy (à la place des Bancs) par un beau chemin fait *de colonnes garnies de superbes tapisseries.* » — « J'y vois de loing (au bout de la rue de la Ferrerie, la plus marchande de toutes celles de la ville et à l'endroit où celle du Clocher commence) un grand théâtre *orné de belles tapisseries à paysages.* » — « Descendons vers l'église de Saint-Martial par la rue du Clocher, ornée d'un ciel de draps fort blancs et *de belles tapisseries d'hauteslisse comme les précédentes.* » — « Entrons à présent dans la rue des Taules, appelée vulgairement la rue de vers Saint-Martial. Le devant des maisons est garny *de belles tapisseries de Bergame à la Chine point d'Hongrie.* » — « Entrons à présent dans la rue de Fongrouleu et non pas du Consulat, comme a voulu dire quelque méchant antiquaire. *Toute cette rue, superbement tapissée,* est couverte d'un surciel extrêmement obscur. » — « Descendons vers la Porte-Boucherie, par la rue du Collège. *Cette rue est ornée de riches tapisseries* et de beaux linceuls blancs de même que les précédentes. » — « Ce faux-bourg (Boucherie) ne cède en rien aux autres rues que nous avons vues, soit pour le trafic et le commerce, soit pour l'honnêteté des gens, soit enfin *pour les superbes tapisseries.* » — « Je vois à quelques pas d'icy et à la place appelée les Salines ou entrée de la Cité, un théâtre *tapissé partie de haute lisse et partie de belles tentures de cuir doré.* » — « Cet endroit (dans la Cité) *est tapissé* et orné de surcieux ainsi que les ruës d'où nous venons. » — « Je me trouve encore obligé, pour rendre ma relation complète, de te dire qu'il y a icy un théâtre *orné de tapisseries à fleurs-de-lys.* »

### III

#### TAPISSERIES ET TAPISSIERS DE LIMOGES AU MOYEN-ÂGE.

Mais n'existait-il pas avant le <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, dans notre vieille cité, adonnée de tout temps aux fabrications ayant un caractère artistique, des manufactures de tapisseries ? Les passages du livre de P. Laforest, que nous venons de reproduire, et ceux plus explicites encore du récit de la procession de 1686, n'impliqueraient-ils pas l'existence, dès une période antérieure, d'ateliers de fabrica-

tion ? Peut-on penser que l'esprit à la fois artistique et pratique de nos concitoyens n'avait pas dû chercher à s'affranchir de l'obligation d'acheter ailleurs, à chers deniers, ces belles tentures qui, à Limoges comme dans tant d'autres villes, étaient si recherchées et si appréciées par tout le monde ? Nous avons vu, en effet, au commencement de ce rapide aperçu, quel usage fréquent on faisait de la tapisserie, afin de rehausser l'éclat de toutes les fêtes. Limoges n'a pas dû rester tributaire des villes particulièrement renommées pour leurs tapisseries. Nous possédons, du reste, une série d'indices qui suffisent à établir l'existence, à Limoges, d'ateliers très anciens.

Deux savants contemporains : J. Jacquemard et Eugène Müntz, citent un passage du roman d'*Erec et Enide*, que M. Francisque Michel (1) a découvert dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale, comme pouvant être déjà une preuve de l'existence d'une fabrique de tapisserie dans notre ville, dès le <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle :

Puis s'en monta en unes loges  
Et fist un tapi de Limoges  
Devant lui à la terre estendre.....  
Erec s'assit de l'autre part  
Dessus l'ymage d'un lupart (léopard)  
Qui el tapis estoit portraite.

Bien d'autres indications confirment encore le témoignage du texte cité par ces deux auteurs. Sans aborder ici l'étude d'une question qui certainement fera tôt ou tard l'objet d'un travail spécial, nous nous bornerons à dire que, durant tout le moyen-âge, on trouve à Limoges des tapissiers.

Dans ses seules recherches aux archives du département de la Haute-Vienne et de l'Hôpital de Limoges, M. Louis Guibert a noté les noms suivant :

1317 et 1318, *Mathias Gorsas*, le tapissier, possesseur d'une maison dans le canton du Vieux-Marché. (Hôpital, liève de la Confrérie des pauvres à vêtir.)

1340, *Estienne Larue*, tapissier de Limoges. (Archives du département de la Haute-Vienne. Registres d'hommages de l'Evêché, folios 57 et 79.)

La liasse n° 7,912, mentionne *feu Etienne de Rua*, tapissier en 1346.

1340, *Pierre Larua*, fils émancipé d'*Etienne Larua*, tapissier

(1) F. MICHEL, *Recherches*, t. II, p. 405.

(*tapisserii*) du Château de Limoges. (Archives départementales, pièces diverses non classées.)

1355 : *Pierre Teyssendier, tapissier (tapissarii)*, possesseur d'une maison dans la rue Ferrerie. (Archives départementales. Fonds des prêtres communalistes de Saint-Pierre-du-Queyroix, liasse non numérotée.)

1390 : *Jean de Bladis, tapissier (tapissarius)* du Château de Limoges, demeurant rue Bancléger. (Archives départementales. Fonds des prêtres de Saint-Pierre-du-Queyroix, liasse n° 4,067.)

1396 : *Feu Bernard de Bladis, tapissier, (quondam tapisserii)*. (Archives de l'Hôpital, liasse non classée.)

1429 : *Jean et autre Jean de Podio Garnerii, tapissiers (tapissarii)* à Limoges. Nommés dans un testament des Archives de l'Hôpital de Limoges.

Ajoutons à cette liste trois autres noms de tapissiers relevés dans notre ville par M. Maurice Ardant :

N..., tapissier en 1457.

André et Jean Augeraing, en 1502.

Borde, tapissier en 1542.

On trouve enfin à Limoges, et spécialement dans le Château, un très grand nombre de tisserands drapiers, tondeurs de draps, pareurs et teinturiers, dès le <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle. Il existe même, au temps de Philippe-Auguste, une Confrérie spéciale de *Tisserandes*, établie à Saint-Martial, en l'année 1216. (DUPLÈS-AUGIER, *Chroniques de Saint-Martial*, p. 100.)

Ajoutons à ces indications que les stalles du chœur de l'église de Saint-Martial, restaurées en 1419, étaient adossées à « de riches boiseries, surmontées de tapisseries antiques représentant les moines dans leurs diverses fonctions, et que le sanctuaire était jadis entouré de riches tapisseries, magnifiquement encadrées, représentant divers traits de l'histoire ».

Dans le testament de l'évêque Jean de Langeac, du 22 juillet 1541, qui se trouve au tome VIII du *Bulletin de la Société archéologique du Limousin* (page 141), nous citerons le paragraphe suivant :

« Item, avons délaissé à notre neveu de Langheac et donné la tapisserie aux armes de Langheac à bordure, étant de présent en notre grand chambre d'Escholitz, et pareillement lui être rendue autre tapisserie où est la bête *Gratissant*, provenant de la maison de Langheac. »

Enfin il est fait mention d'un grand nombre de pièces de tapisseries dans les testaments du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle. On peut citer celui de l'évêque François de La Fayette, mort le 3 mai 1676 : « Et

advenant le 16 mai 1676, nous, lieutenant général, nous sommes porté à la maison épiscopale, où étant, passant par la chambre bleue, sommes entré dans un petit bouge (cabinet). — Rentré dans la chambre bleue, avons trouvé icelle garnie d'une tenture de tapisserie de haute lisse..... Une grande chaise à repos, cinq fauteuils et six pliants; le tout de drap violet et bordé d'une crêpine de même couleur. Six autres fauteuils d'une tapisserie très fine à l'aiguille, et six petites chaises de même qualité, deux fauteuils et deux chaises garnis de même, avec frange de laine; une table de noyer couverte d'un tapis de moquette. Une glace de miroir montée de bois de rose, avec les bordures de bois d'ébène. Un écran de moquette. Les rideaux en cinq pièces. Deux tapis de Turquie. » (Archives départementales, fonds de l'Évêché).

Du reste, il a existé à Limoges et dans les environs d'autres spécimens de cette ancienne fabrication. L'église de Solignac en possédait notamment de fort curieux qu'il nous a été donné de voir à la salle des ventes de M. Simon, commissaire-priseur, il y a sept ou huit ans et qui, malheureusement ont quitté le pays. L'une de ces tapisseries était la reproduction exacte du beau vitrail de Pénicaud qui subsiste encore dans l'église de Saint-Pierre-du-Queyroix : seulement les deux scènes : *la Mort de la Sainte-Vierge*, et son *Couronnement dans le ciel*, au lieu d'être placées l'une au-dessus de l'autre, étaient juxtaposées. Ces tapisseries, qui avaient un coloris plus vif et plus varié que celle de l'École d'arts décoratifs décrite plus haut, portaient, nous assure-t-on, la date de 1592 ?

Peut-être faudrait-il conclure de tout cela que l'industrie du tapissier ne s'était jamais complètement perdue à Limoges.

#### IV

##### TAPISSERIES D'AUBUSSON.

Si nous avons cru devoir ne pas admirer sans réserve le seul spécimen restant de notre fabrication limousine, nous n'avons au contraire qu'à donner des louanges méritées à la beauté incontestable des trois panneaux en vieil Aubusson dont nous allons parler et qui appartiennent à M. Georges Lézaud.

Mais avant de les décrire, il nous paraît opportun de dire quelques mots concernant cette fabrication, établie presque à nos portes, dans le pays de Haute-Marche.

Dès le <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, celle d'Aubusson avait atteint déjà une certaine renommée. D'après la tradition, cette ville devait la fondation de ses ateliers de tapisseries aux Sarrasins vaincus à Poitiers par Charles Martel au <sup>viii</sup><sup>e</sup> siècle. Une bande de fuyards se serait répandue après la défaite sur la province du Limousin, qu'elle pillait et dévastait sur son passage. Quelques soldats Sarrasins s'étant avancés jusqu'auprès d'Aubusson, et séduits, dit-on, par le site, mais surtout par la qualité des eaux si propres à la teinture des laines, se seraient établis dans le pays. La tradition ajoute que ces Sarrasins auraient été les fondateurs du premier atelier d'Aubusson ; car ils travaillèrent d'abord par eux-mêmes et formèrent ensuite des élèves. On ne connaît pas, toutefois, de documents anciens établissant que ces ateliers aient existé avant la fin du moyen-âge.

M. Cyprien Pérathon (1) croit beaucoup plus vraisemblable l'arrivée de tapissiers Flamands à Aubusson et à Felletin, appelés entre 1327 et 1342 par Marie de Hainaut, comtesse de La Marche et alliée aux comtes de Flandre. Cette hypothèse paraît devoir être adoptée ; on remarque, en effet, dans la fabrication d'Aubusson, les mêmes traditions employées par l'art flamand ainsi que la même méthode. Enfin, dit M. Pérathon, « les anciens règlements de notre manufacture reproduisent les principales dispositions des statuts du métier aux Pays-Bas : la marque bleue était la marque distinctive des deux fabriques et elles s'étaient placées sous le même patronage religieux, celui de Sainte-Barbe. » Les rapports des deux fabriques au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle sont tels, qu'on s'est demandé si les fameuses tentures du château de Boussac (Creuse), connues sous le nom de *la Dame à la licorne* et conservées aujourd'hui au Musée de Cluny, n'étaient pas sorties de nos ateliers marchois. On serait tenté de le croire, car cette suite de tapisseries, aussi belle que mystérieuse et composée de six pièces, porte les armes, devises et attributs de la maison de Le Viste (2) dans la Creuse. « Cette suite, dit M. Eugène Müntz (3), semble avoir été exécutée à Aubusson dans

(1) *Récits de l'Histoire du Limousin*, p. 357. Limoges, Marc Barbou et C<sup>ie</sup>, 1885. — *Histoire d'Aubusson*. Limoges, V<sup>e</sup> H. Ducourtieux, 1886.

(2) Voir le catalogue de M. du Sommerard, nos 10,346, 10,351.

(3) *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*, p. 454. — Paris, Firmin Didot et C<sup>ie</sup>, 1885.

la seconde moitié du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. Nos gravures, ajoute-t-il, feront apprécier la noblesse de la conception, l'élégance des figures, si éloignées de la lourdeur flamande. »

Revenons aux tapisseries de M. Lézaud :

Le premier de ces magnifiques panneaux (n° 21 du catalogue) représente l'*Enlèvement d'Europe*. C'est une pièce capitale, non-seulement pour notre Exposition, mais encore et surtout pour l'histoire des ateliers d'Aubusson dont elle est sortie, et auxquels elle fait le plus insigne honneur. Elle porte la signature de François Picqueaux, que le roi Louis XV avait envoyé à Aubusson comme assortisseur, en remplacement de Pierre-Léonard Mergoux. Cette tapisserie est entrée à notre Exposition avec ses titres de noblesse. L'acte de nomination de Picqueaux est en la possession de M. Lézaud, et porte la date du 13 août 1773. L'assortisseur, y lit-on, est tenu « de faire des visites chez les fabriquants, d'accompagner l'Inspecteur des manufactures et les jurés-gardes dans celles qu'ils feront sur les ateliers, à l'effet d'instruire les fabriquants sur l'assortiment des nuances de laines et soyes qui s'emploieront dans les tapisseries et autres ouvrages, et principalement dans celles fabriquées en etaim, tant pour les carnations des personnages, soit pour les animaux, les plantes, bâtiments, eaux, horizon et lointains ».

Au milieu d'un admirable paysage, dans une verte prairie aux rives baignées par les eaux d'un grand fleuve, se repose une belle génisse blanche ; la tête est ornée de fleurs tressées qui retombent des deux côtés de son col puissant et gracieux à la fois. De grands bœufs disséminés dans la prairie, la regardent de leurs gros yeux tranquilles, ou broutent nonchalamment quelques branches de cythise en fleurs. Un escalier de marbre monumental conduit à une terrasse qu'encadre une végétation luxuriante et où à la verdure se mêlent des fruits et des bouquets de fleurs d'une très grande vérité de couleur et des plus riches tonalités. Un grand vélum de pourpre, accroché aux basses branches des arbres, dévoile à l'œil un frais abri, sous lequel jouent et s'ébattent en voletant des perroquets des Indes au brillant plumage.

Tout est beau dans cette superbe pièce, depuis le dessin du peintre qui a donné le modèle jusqu'au fin tissu que l'artiste tapisserieur a employé. C'est un vrai tableau que nous avons là sous les yeux et dont un grand artiste à coup sûr a dû fournir le carton. Du reste, la véritable tapisserie n'est-elle pas une sorte de peinture ? Des maîtres y ont excellé, auxquels n'ont pas craint de



s'associer les Raphaël, les Mantegna, les Rubens (1) et tant d'autres encore, pour s'arrêter au dernier siècle aux Boucher, aux Coypel et aux Audran (2).

On peut conserver quelque incertitude sur le sujet même de cette belle œuvre. Est-ce réellement l'*Enlèvement d'Europe par Jupiter* ? Si mes souvenirs mythologiques sont exacts, Europe n'a jamais été changée en génisse. C'est Jupiter qui se changea lui-même en taureau pour l'enlever. Dans le tableau de Paul Véronèse, l'*Enlèvement d'Europe*, qui se trouve, si nous ne nous trompons, au palais des Doges, à Venise, Jupiter est représenté en taureau, et son précieux fardeau est une jeune fille aux formes séduisantes. Le Titien, l'Albane, le Dominiquin et plus récemment Claude Lorrain ont traité le même sujet : tous représentent Jupiter métamorphosé en taureau d'une blancheur éblouissante, qui fend à la nage les flots bleus du Bosphore et porte sur son dos la jeune Europe qui semble fort bien prendre son parti de cet enlèvement. « Ovide enfin, — *Métamorphoses*, livre VI, — dans la traduction que nous empruntons à M. Nisard, décrit ainsi l'*Enlèvement d'Europe* : « La jeune Méonienne (Arachné), peint Europe abusée par l'image d'un taureau. L'œil croit voir un taureau vivant, une mer véritable. La fille d'Agénor semble tourner ses regards vers la terre qu'elle vient de quitter ; elle semble appeler ses compagnes, craindre l'atteinte des flots qui bondissent vers elle, et replie timidement la plante de ses pieds. » Ne s'agirait-il pas plutôt de la métamorphose d'Io ? On sait qu'Io avait été consacrée au culte de Junon et que Jupiter la remarqua. Junon, qui n'avait qu'une confiance limitée dans son divin époux et qui, le sachant facilement inflammable, le surveillait de très près, ne tarda pas à remarquer le manège des deux amoureux ; de là des scènes dans l'Olympe.

C'est alors que, pour avoir la paix dans son ménage et aussi pour arracher la pauvre Io aux vengeances de la jalouse et irascible Junon, Jupiter eut l'idée, à coup sûr originale, de métamorphoser sa maîtresse en génisse. Comme il n'avait qu'un signe à faire pour se métamorphoser lui-même en taureau, la situation se trouvait simplifiée et Junon n'y vit goutte. Nous serions donc tenté de croire que cette jolie génisse blanche, toute parée de

(1) Raphaël, *Actes des Apôtres*. Suite de tapisseries sans rivales. — Mantegna, *le Triomphe de César*. — Rubens, *Histoire de Constantin*, *Bataille de Ponte-Mollé*, etc., etc.

(2) Boucher, *Histoire de Psyché*. — Coypel (Charles), *Histoire de Renaud et d'Armide*, *Histoire de Don Quichotte*, etc., etc.

fleurs, qui se trouve au premier plan, n'est autre qu'Io et que le taureau qui, au second plan, se dirige vers elle, cache le puissant Jupiter.

Quoi qu'il en soit cependant, nous répétons que cette composition est un chef-d'œuvre et qui fait le plus grand honneur à l'artiste qui l'a conçue, de même qu'au tapisserieur qui a mis tous ses soins à la tisser.

Auprès de ce magistral tableau, on peut citer deux autres panneaux qui figuraient à l'Exposition de Limoges : *Lion et Lionne* (n° 22) et *Chasse au Cerf* (n° 23). Admirables tableaux également, tous les deux d'une hauteur de trois mètres sur une largeur de deux mètres et dont l'un seulement porte la signature de Picqueaux, bien que tous les deux soient, sans nul doute, de la même main. Il arrive de rencontrer parfois des faiblesses et des défaillances dans les œuvres d'un artiste réputé des meilleurs. Dans ces trois tapisseries, nous allions écrire ces trois toiles, nous ne découvrons rien à redire.

En contemplant la tapisserie qui représente un lion et une lionne, on pourrait se croire en présence d'une œuvre de Delacroix, tant l'attitude de ces rois du désert est majestueuse et féroce, en même temps qu'elle est du plus beau et du plus superbe dessin. Debout dans le couloir qui conduit à l'arène, les magnifiques fauves se préparent à s'élancer sur leurs victimes. On le pressent à leurs attitudes, à la férocité du regard, au rictus formidable qui ride le museau du lion, comme au mouvement rempli de menace avec lequel il lève à demi sa patte énorme, montrant des griffes prêtes à tout déchirer. Sa compagne, la lionne, baisse vers le sol son museau et ses yeux jaunes, dans une attitude qui, si elle est moins audacieuse que celle du mâle, n'en est pas moins menaçante.

La *Chasse au Cerf* est également d'une haute valeur, d'une hardiesse et d'une supériorité de dessin remarquables, en même temps que d'une grande vérité de coloris et d'une extrême finesse de tissu. Un magnifique cerf, las de fuir et de combattre les dogues furieux qui l'assaillent sans cesse, verse de grosses larmes et se prépare à mourir aux pieds même de la terrasse d'un château contre laquelle les chiens l'ont acculé.

Tout est beau dans cette scène, tout y est riche, tout y est vrai. Et ça été pour les amateurs de notre ville, ainsi que pour les étrangers, une bonne fortune de pouvoir admirer et étudier ces magnifiques tapisseries, si précieuses et si rares.

L'Exposition renfermait encore un grand nombre d'autres pièces importantes en Aubusson des xvi<sup>e</sup>, xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles.

C'était d'abord cette *Chasse à l'Autruche* qui se recommandait par l'harmonie de sa composition, le ton chaud de sa couleur et l'ensemble de son aspect. Les feuillages qui ornent les premiers plans étaient notamment très remarquables. Cette pièce était accompagnée de deux scènes champêtres du xvr<sup>e</sup> siècle, appartenant au même propriétaire, M. Buisson ; puis la *Légende de Psyché*, une série de cinq panneaux sortie également des ateliers d'Aubusson vers la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, que M. Jacquet avait bien voulu nous confier. Et le *Cerf-volant*, jolie petite composition, genre Watteau, d'un point et d'un tissu très fin, à M. Morin ; et l'*Entrée d'Alexandre à Babylone*, à M. Linard, et des verdure et des scènes de toutes sortes que nous avons le regret de ne pouvoir analyser, faute d'espace et de temps, mais dont nous avons gardé le meilleur souvenir.

## V

## TAPISSERIES DES FLANDRES

Le plus précieux spécimen du travail flamand que possédât l'Exposition était une *Scène de cour*, du xv<sup>e</sup> siècle, ayant 2<sup>m</sup>,80 de haut sur 2<sup>m</sup>,40 de large, et dont le haut intérêt ne peut échapper à l'amateur et à l'homme de goût. Les pièces de cette belle époque se comptent et se font rares. Les ateliers d'où sortaient ces superbes tentures sont fermés depuis des siècles et ont cédé la place à des manufactures, comme on dit de nos jours, qui les ont égalé quelquefois, sans jamais cependant les faire oublier.

On a vu plus haut que les ateliers d'Aubusson paraissent avoir été fondés par des ouvriers Flamands au xiv<sup>e</sup> siècle. Cette *Scène de Cour* présente les signes les plus caractéristiques de la fabrication des Flandres et se recommande d'elle-même par les qualités maîtresses qui ont, dès une époque fort ancienne, distingué l'art flamand : l'entente consommée de la décoration, le grand air des personnages et la noblesse de leur attitude, la richesse du coloris. On y trouve enfin ces rouges si fins et si chauds à la fois, ces tons si appréciés des connaisseurs. On peut regretter pourtant, dans les draperies bleues, quelques lumières un peu vives qui détonnent dans l'harmonie de l'ensemble. Mais ne faudrait-il pas voir plutôt là l'effet du temps sur une couleur plus délicate ? Toutes les couleurs, en effet, ornant les vêtements des

personnages, grandes dames et seigneurs de cette époque, ont été choisies parmi celles qui donnaient les gammes les plus chaudes des velours et des soies foncées. Nous avons désigné au début cette tapisserie comme flamande et comme appartenant au xv<sup>e</sup> siècle. La date, nous la croyons juste pour plusieurs motifs qui vont frapper l'esprit si on regarde cette pièce avec attention. En l'étudiant bien, on remarquera une abondance de personnages, un amoncellement de figures, un luxe de vêtements et d'accessoires que n'employait pas le moyen-âge, formulant ses idées à l'aide d'un petit nombre de figures disposées avec goût et dans la conception desquelles l'artiste faisait passer cette foi naïve reflétant le fond de son âme. A la fin du xv<sup>e</sup> siècle, au contraire, l'esprit d'analyse qui commence à s'emparer de l'homme et qui va le conduire peu à peu à l'émancipation des idées, à l'amour croissant des jouissances, s'éloigne à jamais des grandes lignes, des compositions simples mais si belles du moyen-âge, [pour se perdre dans les détails, s'égarer dans son abondance et chercher à éblouir plus qu'à charmer.

Quant à dire dans quelle ville de la Flandre proprement dite ou des provinces avoisinantes a été fabriquée cette belle pièce, rien n'est plus difficile. Dans cette région, les centres de fabrication sont nombreux à cette époque et les artistes se déplacent fréquemment, allant des villes flamandes aux villes principales des Etats du duc de Bourgogne (1); contentons-nous de dire en un mot que tous les auteurs qui ont fait l'historique de la tapisserie les désignent sous le nom général de Franco-Flamandes. Mais, vienne d'où vienne, cette magnifique pièce a quitté un instant la galerie de M. Germain Bapst (2), ce sympathique amateur, ce critique d'art si éclairé, pour venir augmenter le nombre de nos richesses, hélas ! éphémères.

Si nous n'avons pas ménagé les éloges aux grandes et belles œuvres que nous avons étudiées jusqu'ici, nous nous en montrons plus parcimonieux à l'égard des pièces portant les n<sup>os</sup> 4 et 5. Ces deux panneaux des Flandres, ayant chacun 3<sup>m</sup>,50 de hauteur sur 4 de largeur, portent la marque de Bruxelles et paraissent avoir été exécutés dans la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle. Tous deux semblent provenir de la même suite : Une *Histoire de la guerre de Troie*, que la fabrique de Bruxelles fabriquait à cette époque, en même temps que d'autres œuvres, comme : *les Chasses*

(1) M. DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, t. I<sup>er</sup>, p. XLVII.

(2) Auteur distingué d'un grand nombre d'ouvrages, entre autres : *Les Métaux dans l'antiquité*.

*de Maximilien, la Conquête de Tunis ou les Victoires du duc d'Albe*, pour l'empereur Charles-Quint. Le premier panneau nous montre le *Sacrifice d'Iphigénie*. On sait que les oracles ont exigé des Grecs le sacrifice d'une vierge, s'ils voulaient avoir les dieux favorables et Calchas, en leur nom, a désigné la fille d'Agamemnon. Nous assistons donc au premier acte de ce grand drame qui va se dérouler durant dix années sous les murs de Troie. Le second panneau suit immédiatement le premier, dans l'ordre des scènes : les Grecs, conduits par Agamemnon, débarquent en face de la ville et commencent la série de ces innombrables combats que l'immortel Homère nous a décrits.

Sous le rapport de la finesse du point et du tissu comme de la richesse de la matière employée, ces deux pièces sont assurément fort remarquables. Mais ces trois éléments ne suffisent pas pour produire et constituer une belle œuvre et la faire admirer. On dirait que l'artiste chargé de fournir les cartons ou, comme on disait alors, les « pourtraitures et patrons », ne s'est occupé qu'à donner des documents historiques d'une fidélité scrupuleuse. Là, malheureusement, doivent s'arrêter nos éloges. Il a si peu d'idée pour la science du groupement, ou il en professe un si grand dédain, qu'il oublie les lois de la perspective, et qu'il nous montre presque au premier plan, ses guerriers Grecs de dimensions colossales, et immédiatement au second plan de véritables pygmées. Les mouvements sont exagérés, l'invraisemblance s'étend partout, et on dirait que le peintre a conçu son œuvre, dont il a donné le modèle, avec un esprit d'opposition complet à tous les principes de la Renaissance. Le dessin est correct, mais les nuances assez nombreuses qui le colorent dérivent d'un petit nombre de couleurs et donnent au panneau une teinte générale verte et jaunâtre fort peu agréable à l'œil. Le dessin est correct et minutieux ; le sujet est surchargé d'un infini de détails et provoque même un certain intérêt par la minutie des renseignements qu'on y trouve. Elle peut amuser aussi et distraire un moment, mais aucun de ces sentiments grands et élevés qui nous passionnent, nous subjuguent ou bien nous émeuvent, ne s'y trouvent introduits, et l'artiste nous laisse froid et indifférent devant son œuvre. L'homme qui la relève et qui mérite seul des louanges, est le tapissier, l'artiste en second, l'ouvrier subalterne, qui a mis tout son talent à reproduire le carton et qui y a employé tout son art et ses soins avec les matières dont il a pu disposer. Ces deux tapisseries accusent bien le commencement de cette période où la fabrication bruxelloise décline et tombe visiblement. Le tissu n'a pas encore perdu sa finesse, mais le coloris n'a déjà plus son

éclat et son harmonie, et la fabrication de Bruxelles a perdu pour toujours sa supériorité.

Voici un fragment intéressant d'une sorte de tapisserie jadis renommée et fabriquée surtout en Flandre; c'est le n° 3 du Catalogue, appartenant à M<sup>me</sup> Gravier. Le décor, d'un grand effet, se compose uniquement de grands feuillages. Dans son *Excursion en Espagne* (Rouen, Brière, 1885, p. 221), M. Alfred Darcel parle de ces curieuses tapisseries. D'après le P. Cahier et le P. Martin, les verdure composées de feuilles colossales de chardon notamment, seraient d'origine espagnole et auraient été fabriquées dans la Marche. Contrairement à l'avis de ces deux savants, M. Darcel croit que c'est à Oudenarde, en Flandre, qu'ont été fabriquées presque toutes ces pièces.

## VI

### TAPISSERIES DE BEAUVAIS.

La libéralité de M. Lézaud ne s'est pas bornée à nous donner les plus belles pièces d'Aubusson que l'Exposition offrit aux regards de ses visiteurs. Notre aimable compatriote avait consenti à se priver pour nous d'une autre précieuse pièce que notre Catalogue désigne, au n° 9, sous le titre : *les Adieux de Vénus et d'Adonis*. Cette tapisserie, sortie des ateliers de Beauvais au xvii<sup>e</sup> siècle, mesure 3<sup>m</sup>,50 de haut sur 4<sup>m</sup>,50 de longueur.

Au milieu d'un paysage traité d'une façon extrêmement remarquable, tant au point de vue des détails que de l'ensemble, et de la beauté des couleurs que de leur harmonie, apparaissent deux personnages : Un beau jeune homme debout, les pieds chaussés de bottines, le torse couvert d'une courte tunique, la main armée d'une lance, — c'est Adonis qui va partir; — à côté, essayant de le retenir, est une jeune femme si belle, qu'on la reconnaît aisément pour Vénus elle-même, la déesse de l'Amour. A quelques pas de l'imprudent Adonis, ses chiens s'élançant; ils sont si bien rendus, si bien traités, que le plus ignorant des disciples de saint Hubert peut reconnaître leur race et fixer leur origine. Adonis, en effet, délaissant sa maîtresse, part pour cette chasse funeste où il doit trouver la mort. Vénus, qui pressent le danger, essaie en vain de retenir son amant.

Le joli sujet fourni au peintre par la fable grecque a été interprété d'une façon charmante et avec toute la finesse dont brilla, à une certaine époque, notre école nationale, sans se heurter encore aux écueils où sombrèrent plus tard tant de petits maîtres venus après la Renaissance. Les deux personnages sont vrais, largement traités, sans ces formes maniérées et étudiées qui marqueront la suite de ce siècle et le désigneront aisément à l'amateur sans qu'il puisse s'y tromper. Les gestes sobres et naturels parlent aux yeux, comme les paroles que laisseraient échapper ces bouches muettes, si elles pouvaient desserrer leurs belles lèvres si finement tissées. On croit entendre les douces plaintes de Vénus, qu'accentue le geste de ses bras suppliants, comme on entend aussi les refus d'Adonis, s'affirmant dans la hardiesse de son bras levé et dans le mouvement de tout son corps qui le porte en avant.

La bordure qui encadre cette scène est en tous points digne du tableau. Sur un fond jaune, des fruits qui donneraient l'envie d'y mordre, s'étalent, de toutes les espèces et de tous les pays. Des grappes de gros raisins dorés par le soleil se mêlent à de magnifiques pêches, à de nombreuses variétés de poires, à des abricots vermeils. Tous ces fruits s'allongent en guirlandes sur les quatre côtés, et s'entremêlent dans un beau désordre avec des feuillages, des pampres et des fleurs.

## VII

### TAPISSERIES DES Gobelins ET TAPISSERIES DE PARIS.

La vue peut s'arrêter maintenant avec complaisance et se reposer sur deux tapisseries de la fabrique Royale des Gobelins, dont la belle facture nous dénonce l'origine, en même temps qu'elle précise la date, le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Dans un large cadre du beau style de l'époque, sur un fond vieux rouge, s'étale sous les plis d'un large manteau, l'écusson aux armes du cardinal de Rohan, placé sur un léger support, orné de fleurs d'une très grande délicatesse et d'une très grande élégance.

On sent, en effet, dans ces deux pièces, les qualités dominantes de l'Ecole française : l'élégance et le goût qui ont distingué à

toutes les époques nos productions; ils se montrent surtout dans les motifs si sobres, mais en même temps si riches, qui ont fourni le sujet de ces deux tentures. La Manufacture des Gobelins, héritière à ce moment des traditions propres à tous les plus grands ateliers flamands de la Renaissance, grâce aux efforts successifs des rois qui l'ont fondée, des artistes qui la dirigent, est seule capable de produire une œuvre d'une pareille distinction, et de jeter en même temps sur un panneau des couleurs aussi riches et aussi harmonieuses. La juste pondération qui existe dans les motifs d'ornements, dont quelques-uns même sont tissés en grisaille, se remarque aussi dans le coloris, admirable d'éclat et de douceur à la fois. Tout montre ici les qualités maitresses et le grand savoir du peintre qui a fourni les cartons de ces panneaux.

Les bordures elles-mêmes de ces tapisseries sont superbes dans leur simplicité. Leur dessin est une espèce de grecque tissée tout en soie d'or, formant cadre. L'artiste s'est ainsi servi avec beaucoup de goût et une expérience consommée de ce décor très simple en apparence, mais qui en réalité lui a permis de faire ressortir bien davantage les motifs un peu abstraits par eux-mêmes formant le sujet du tableau. Quant au grain du tissu, à la finesse de la tenture, à l'excellence des matières dont elle est fabriquée, comme au prix qu'elle a dû coûter, il serait superflu, je crois, d'en parler. Si l'on veut toutefois s'en faire une idée à peu près exacte, il nous suffira de dire qu'aux Gobelins, à notre époque pourtant signalée par tant de progrès, un haute-lissier ne produit en moyenne que 28 centimètres carrés par jour, et qu'ainsi chaque mètre carré revient à l'Etat, en moyenne, à un peu plus de 2,000 francs pour la main-d'œuvre seule. Il faut ajouter les frais généraux qui sont de cent-vingt pour cent environ.

Pour essayer de donner un peu de suite et d'homogénéité à notre travail, après ce que nous venons de dire de ces produits des Gobelins, nous parlerons d'une autre tapisserie portant au Catalogue le n° 6, désignée sous le titre de : *Scène champêtre* et attribuée à tort aux ateliers flamands.

D'après les connaisseurs les plus compétents, cette pièce est une de ces productions assez rares qu'on désigne sous le nom de tapisseries de Paris : elle proviendrait, non pas de la Manufacture royale des Gobelins, fondée définitivement par un édit de Louis XIV, en 1667, mais bien de la manufacture primitivement installée par Henri IV, en 1597, d'abord au faubourg Saint-Antoine, dans la maison professe des Jésuites, avec Laurent et Dubourg comme directeurs, puis transférée, en 1603, au Louvre,



ou peut-être encore proviendrait-elle des métiers établis, en 1607, au palais des Tournelles et transférés enfin au faubourg Saint-Marcel. Quelques détails ne sont pas hors de propos au sujet de cette intéressante industrie, qui conquist dès lors la première place parmi les diverses fabrications. Car de ces établissements sortit la véritable Manufacture des Gobelins, que le règne de Louis XIV poussa au plus haut degré de grandeur et de célébrité.

Alors qu'il n'était encore que roi de Navarre, Henri IV avait essayé d'attirer dans son petit royaume des artistes tapisseries. Profitant des persécutions religieuses qui ensanglantaient les Flandres, il avait ouvert ses états et les avait offerts comme une nouvelle patrie aux ouvriers Flamands. Mais les événements l'empêchèrent de mettre à exécution le projet qu'il avait à peine eu le temps d'ébaucher. Il s'en ressouvint seulement lorsqu'il fut maître de Paris. Il mit alors tout en œuvre pour faire refluer dans sa capitale cette industrie autrefois prospère, mais que la guerre et les discordes civiles avaient presque fait disparaître. Avec la clairvoyance qui ne lui fit jamais défaut, Henri IV eut vite compris l'importance et les avantages que pourrait retirer la France du rétablissement d'une industrie comme la tapisserie. « Pour cela, dit Sauval, le seul auteur qui ait parlé jusque là de l'atelier temporaire de la maison des Jésuites (1), le roi manda à Fontainebleau Du Bourg avec Laurent, autre tapissier excellent; mais comme Du Bourg fut volé dans la forêt et qu'il ne put s'y rendre, le roi choisit l'autre, qu'il établit, en 1597, dans la maison professe des Jésuites, où personne ne demeurait depuis le parricide de Jean Châtel, et avec lui Du Breuil, peintre fameux, et Tremblai, fort bon sculpteur. Il (Laurent) étoit directeur de cette manufacture, à raison d'un écu par jour et 100 francs de gages, et, comme il avoit quatre apprentifs, leur pension fut taxée à 10 sols tous les jours pour chacun. Quant aux compagnons qui travailloient sous lui, les uns gagnoient 25 sols, les autres 30, les autres 40. Avec le temps, Du Bourg lui fut associé, et là demeurèrent jusqu'au rappel des Jésuites; et pour lors, ils furent transférés dans les galleries. »

Henri IV ne s'arrêta pas là : il s'efforça constamment d'attirer à Paris, par tous les moyens en son pouvoir, des maîtres et des tapisseries habiles des pays étrangers, notamment des Flandres et des Pays-Bas. C'est ainsi qu'en 1607 nous voyons venir des

(1) Voir Jules GUIFFREY, *Histoire de la tapisserie depuis le moyen-âge jusqu'à nos jours*. — Tours, Alfred Mame et fils.

Flandres, sur son instigation, deux maîtres célèbres, François de La Planche et Marc Coomans. En 1610, des peintres renommés alors, tels que Lerambert, Dubreuil, Guyot, Dumée, sont spécialement chargés d'exécuter les cartons destinés aux différents ateliers que le roi a fondés à Paris.

Dubreuil peint l'*Histoire de Diane*, Dumée celle du *Pasteur Adèle*, Guyot, les *Chasses de François I*, et l'*Histoire des amours de Gombaut et de Macée*; — la tapisserie cataloguée au n° 6 paraît appartenir à cette suite.

Rien d'étonnant à ce que cette pièce soit venue échouer dans notre province éloignée; car Henri IV avait concédé aux ateliers de Paris le droit « de vendre par tout le Royaume », mais sans dépasser le prix des tapisseries flamandes, frappées du reste de prohibition. N'oublions pas que les manufactures subventionnées par le roi travaillaient au moins autant pour les particuliers que pour le souverain. La pastorale de *Gombaut*, traitée d'abord au xv<sup>e</sup> siècle, avait obtenu une telle popularité, qu'elle avait été reproduite maintes fois et à un très grand nombre d'exemplaires. Si Molière nous en parle dans un passage de l'*Avare*, c'est sans doute qu'il avait souvent rencontré cette tenture, même en province où il voyageait beaucoup, et où ce roman champêtre était fort goûté. Cette popularité s'explique par le gros sel gaulois qu'on voit pétiller pour ainsi dire dans toutes les tentures de cette suite, composée de sept pièces; les détails sont quelquefois tant soit peu scabreux, mais ils ne déplaisaient pas à nos pères.

Voyez par exemple, dans la pièce exposée à l'Hôtel-de-Ville, la pose de cette bergère placée au premier plan, qui, pour rattacher sa jarretière ou peut-être pour faire admirer les fins contours de sa jambe, relève coquettement sa robe.

La composition de cette tenture fait admirer les qualités premières que la tapisserie possédait au moyen-âge, et qu'elle avait conservées durant toute la période de la Renaissance : l'art de répartir les groupes selon les règles de la vraie décoration; l'art de donner une vie réelle, intense à l'ensemble, avec la liberté et la franchise de style, jointe à cette facilité d'invention qui, à première vue, arrête les yeux et charme l'esprit. La tapisserie reprend au xvii<sup>e</sup> siècle tous ses avantages d'autrefois. L'art du tapissier, comme celui du peintre, fera encore de nouveaux progrès, dans la période qui s'écoulera jusqu'à la mort de Louis XIV.

— Mais revenons à notre panneau.

L'artiste nous montre, au premier plan, une ronde villageoise sautant gaiement sur la pelouse d'une prairie toute émaillée de fleurs. Les costumes des danseurs : jeunes hommes et jeunes

femmes, sont d'un fort joli effet. Tous les visages respirent la joie. Un laboureur agitant une palme qu'il a dans la main droite, tient avec la gauche la main d'une jeune femme revêtue d'un costume d'une certaine élégance. A la façon dont elle baisse timidement les yeux, tout en regardant en dessous le jeune cavalier qui lui presse l'autre main, il est facile de reconnaître Macée, dont on célèbre les noces. Un long tablier de soie blanche, taillé selon la mode du temps, cache son corsage devant la poitrine, ainsi qu'une partie de sa robe, sur laquelle à la taille se détache et pend une bourse en forme d'aumônière. Le jeune homme auquel elle lance un regard à la dérobée est tête nue, et s'incline devant elle dans une gracieuse révérence. C'est bien sans aucun doute le fiancé lui-même, Gombaut. Qui donc autre que lui, parmi ces villageois, aurait pu mettre d'aussi beaux atours : souliers à hauts talons, bas rattachés par un nœud de rubans à son haut de chausses, pendant que le pourpoint, d'une coupe soignée et savante, laisse déborder un col de chemise raide et empesée, qui rappelle les fraises mises à la mode par la noblesse et les brillants cavaliers. Le peintre a pris soin de souligner l'expression de cette figure, de telle façon qu'on ne peut s'y tromper.

Formant la suite de la ronde, entre deux autres jeunes filles, de simples bergères, se trouve un vrai paysan, celui-là, que nous voyons se livrer avec une joie débordante au plaisir de la danse. Il rit à pleine gorge à la vue d'une danseuse dont les mouvements, précipités par l'ardeur de la danse, ont fait détacher la jarretière. Cet incident a permis au peintre de rompre la ronde, qui de cette façon ne nous présente aucun personnage vu de dos. Le ménétrier placé au milieu du cercle excite les danseurs à continuer leurs ébats.

Autour de la ronde joyeuse, les moutons qui paissent, se sont arrêtés attentifs à la musique et à ce spectacle nouveau. Leur gardien, le chien fidèle, arrondi en boule aux pieds du ménétrier, sommeille doucement, sachant qu'avec ce bruit joyeux son troupeau n'a rien à craindre du loup. Au second plan, un berger accourt aux accents de la musette.

Un peu plus loin, un autre berger, assis au milieu de ses moutons, joue de la flûte, et le châtelain du domaine, dans un bosquet à droite, s'amuse à prendre au pipeau des oiselets. Les manches de son pourpoint avec des crevés roses, et sa toque bleue, sont autant de points brillants qui se détachent à travers les feuilles. Plus loin encore, ce sont des métairies, des fermes, animées par les différents travaux des champs.

Au dernier plan, le château féodal, avec ses tours et ses murs

crénelés, s'élève entouré de beaux arbres, et semble dominer tout ce magnifique tableau qui se déroule à ses pieds et comme sous sa protection.

Les bordures de droite et de gauche, qui seules subsistent, sont elles-mêmes d'autres tableaux. Au milieu d'une ornementation chimérique empruntée aux plus belles imaginations de la Renaissance, de rinceaux, de guirlandes, de vases d'où sortent de magnifiques bouquets de fleurs, le peintre a placé de délicieux cartels, représentant des petits paysages, avec leurs maisons, leur église, leur verdure, leur rivière courante, sur les eaux de laquelle glisse une barque occupée par deux personnages.

## VIII

### TAPISSERIES AU PETIT POINT

Nous ne nous sommes occupé jusqu'ici que des tapisseries fabriquées au métier ; il nous reste à parler d'une autre sorte de travail qu'on désigne sous le nom de tapisserie au petit point et dont nous prendrons pour modèle le n° 1 du Catalogue, une magnifique chasse appartenant à M. Félix Nicard.

La tapisserie au petit point est un travail fait à l'aiguille, connu dès les premières années du moyen-âge, et que les dames de toutes qualités exécutaient sur des toiles au moyen de laines de nuances les plus diverses ; ces ouvrages nous montrent des dessins et des sujets variant à l'infini.

Bien que des ouvrages en *broderie au petit point* aient souvent atteint de grandes dimensions, témoin la tenture dont nous nous occupons ici, ce genre de travail a été beaucoup plus généralement réservé à la décoration des meubles, des lits, des rideaux, des sièges surtout.

Etudions cette magnifique pièce, de dimensions fort rares et d'autant plus précieuse qu'elle est mieux conservée. On est ébloui tout à la fois par la richesse du coloris et du ton général qui s'en dégage ; par la beauté et l'ampleur de la composition dont le dessin est d'une correction absolue ; par la finesse et par la beauté de la soie et des laines employées, enfin par le charme singulier qui attire, subjugue et retient captifs l'esprit et les yeux. Ne cherchons pas à supputer la somme de temps employée à la confec-

tion de cette œuvre. C'était là chose qui préoccupait peu nos aïeux. Pour eux, le temps « ne faisait rien à l'affaire », comme le disait Alceste. Cette tenture mesure 3 mètres de haut sur 2<sup>m</sup>,90 de large, soit une superficie de 8<sup>m</sup>,70 carrés. Sur cette surface de toile employée comme canevas, et dont le fond est fait au point ordinaire, se détachent d'abord les quatre bordures couvertes de personnages et d'animaux au petit point, avec toute la suite d'une grande chasse à l'ours, au cerf, au faucon, qui se déroule au milieu de toutes les péripéties et avec ses différents acteurs, chasseurs et dames chasseresses, chevaux et chiens, animaux sauvages.

La bordure du haut représente une allégorie : le triomphe de Pomone. Une jeune femme, la tête couronnée de fleurs, élevant dans ses mains une corbeille de fruits, précède en dansant un char trainé par deux boucs. Sur ce char Pomone (ou Flore?) se tient assise pendant qu'une de ses suivantes répand avec une corne d'abondance des fleurs et des fruits. Derrière le char apparaît un satyre monté sur un âne ; le demi dieu, comme sa monture, est tout couronné de fleurs. Ce brillant cortège défile avec une allure, une exubérance de vie indicibles, à travers une magnifique campagne parsemée de fleurs, d'arbres couverts de fruits, de châteaux superbes, dont les murailles sont baignées par des lacs limpides que sillonnent des barques ornées à la proue de fleurs et de feuillages.

Quatre jeunes femmes d'une très grande beauté, personnifiant les quatre parties du monde, forment, deux à gauche et deux à droite, les deux bordures latérales. La première à gauche, par rapport au spectateur, avec la désignation AFRICA, est une jeune femme au teint foncé, aux vêtements flottants ; une guirlande de fruits exotiques se balance au-dessus de sa tête, pendant qu'à ses pieds est couché un crocodile. La jeune femme qu'on voit au-dessous et à laquelle s'applique l'inscription EUROPA, au bas d'un cartel formé de grosses grappes de raisins, porte un splendide costume Henri II, époque vers laquelle semble avoir été faite cette tapisserie. Un taureau, qui rappelle peut-être l'enlèvement d'Europe, est nonchalamment couché aux pieds de la jeune femme.

À droite, c'est le Nouveau Monde, encore imparfaitement connu, personnifié par une jeune Indienne, aux gestes pleins de noblesse, au costume éclatant. Le mot AMERICA, dans un cartel de fleurs inconnues, d'ananas et d'autres fruits, est écrit en légende, et un bélier blanc est couché aux pieds de la jeune Amérique.

Tout autre est l'Asie. C'est une jeune princesse revêtue du plus riche costume oriental. La chevelure, le col, les bras et les poi-

gnets, disparaissent sous l'amoncellement des colliers, des bijoux, des gorgerins et des bagues. La femme qui a fait cette tapisserie était passée maîtresse assurément dans le goût des parures, car toutes celles dont elle s'est plu à revêtir sa gracieuse évocation sont au-dessus de tout éloge. L'œil peut y reconnaître les perles qui venaient de Golconde, ou distinguer parfaitement à leurs couleurs les pierres précieuses qu'on tirait de la Perse ou de l'Inde et que le roi Henri III et ses mignons prisaient si haut. Un chameau est couché à ses pieds.

La bordure du bas nous offre, comme celle du haut, un triomphe mythologique. Est-ce le Triomphe de Bacchus ou celui de Cérès que l'artiste a voulu nous montrer ? peu nous importe, car le tableau, quel qu'il soit, est charmant. Un jeune homme, jouant de la lyre, précède en dansant un magnifique char traîné par des aigles dont les guides de feuillage sont tenues en mains par deux satyres. A gauche, un personnage couronné de pampres, boit à longs traits dans un cratère ; à droite, un autre élève dans ses mains une corbeille remplie de fleurs et de fruits savoureux. Sur le char, une déesse se tient assise, et un petit faune souffle à pleines joues dans une flûte de Pan. Un jeune seigneur enfin, vêtu d'un brillant costume de la cour d'Henri II, la tête ornée d'une couronne de comte, reçoit d'une déesse une lourde bourse qu'il soupèse en riant. Son château, aux tours nombreuses, aux murs crénelés, s'élève à travers un magnifique feuillage.

## VIII

### BRODERIES.

La broderie, comme la tapisserie que nous pourrions appeler sa sœur jumelle, remonte aux époques les plus lointaines. Elle se distingue de celle-ci en ce que les figures ne font pas partie intégrante du tissu, mais qu'elles sont simplement superposées sur un tissu déjà existant. Aucun ouvrage n'a encore paru que nous sachions sur ce sujet. La broderie est pourtant bien plus ancienne que la peinture, et fournirait les éléments d'un livre des plus intéressants. Nous n'avons aucune prétention à écrire ce livre ; du reste, l'espace qui nous est offert ici ne comporterait pas un tel travail. Disons seulement que, dès le commencement du moyen-âge, on trouve l'histoire de la broderie intimement

liée à celle de la peinture. L'occupation par excellence des femmes de toute qualité était de filer et de broder ; les reines elles-mêmes tiraient gloire de leur talent dans cet art.

Dans les couvents aussi, après les heures consacrées à la prière, les religieuses se livraient au travail de la broderie, et produisaient des œuvres remarquables. Une grande émulation naquit même entre les communautés et les dames du monde ; elles rivalisaient pour offrir aux églises, aux abbayes ou aux grands d'alors un travail plus beau, plus riche, plus merveilleux. Les chroniques et les textes du <sup>vii</sup><sup>e</sup> au <sup>xi</sup><sup>e</sup> siècles mentionnent pour ainsi dire à chaque page des dons et des œuvres de cette nature, comme des noms de brodeuses de qualité ; parmi ces noms ceux de la reine Berthe, de la reine Judith de Bavière, mère de Charles-le-Chauve, et l'impératrice Mathilde ne sont pas les moins célèbres. L'art de la broderie avait du reste le monde entier pour domaine, et c'est avec raison que M. le marquis de La Borde a écrit : « Dans tout le moyen-âge et jusqu'à la fin du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, broder était un art, une branche sérieuse, estimable de la peinture. L'aiguille, véritable pinceau, se promenait sur la toile et laissait derrière elle le fil teint en guise de couleur, produisant une peinture d'un ton doux et d'une touche ingénieuse, tableau brillant sans reflet, éclatant sans dureté.

On peut distinguer les écoles principales : la plus ancienne naturellement est celle dérivée des ouvrages d'Orient. Il convient de placer après elle l'école italienne, remarquable entre toutes par les merveilleuses arabesques, le fini et la délicatesse du travail, inspiré sans doute par le voisinage des Sarrasins de Sicile ; puis vient l'école française, facile à reconnaître par ses tendances réalistes apparaissant dès le commencement, s'accroissant toujours de plus en plus, pour atteindre au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle tout leur développement. En France, les brodeurs et les brodeuses représentent non seulement des personnages et des animaux, mais aussi différentes scènes profanes autant que religieuses et brodent même d'admirables portraits. Vient enfin l'école anglaise, *opus Anglicum*, dont une anecdote assez piquante racontée par Mathieu Paris atteste la célébrité. « Vers le même temps (1246), dit-il, le seigneur pape s'étant aperçu que les ornements ecclésiastiques de quelques Anglais, par exemple les chapes de chœur et les mitres, étaient brodées en fil d'or d'une manière désirable, demanda où ces ouvrages avaient été faits. — En Angleterre, lui répondit-on. — Alors le pape : — L'Angleterre est vraiment pour nous un jardin de délices. C'est vraiment un puits intarissable, et là où beaucoup de choses abondent, on peut obtenir beaucoup de beaucoup. »

Nous ne savons pas comment s'y prit le pape pour avoir en sa possession ces belles broderies qui lui avaient plu si fort. Mais nous doutons beaucoup qu'avec l'esprit essentiellement pratique de l'Angleterre et qui remonte, comme on sait, à la plus lointaine époque, les abbés ou les chapitres auxquels le Saint Père fit part de son désir par lettres ou par messages, y aient répondu avec beaucoup de générosité. Les marchands de Londres faisaient, en effet, grand commerce de ces broderies, et ils durent certainement les vendre au pape un prix élevé.

M. Francisque Michel cite nombre d'œuvres de broderie, remarquables autant par leur beauté et l'exécution du travail que par la noblesse des personnages à qui elles ont appartenu. La broderie au xv<sup>e</sup> siècle, comme la tapisserie, reprend un nouvel essor que les siècles précédents avaient déjà préparé. La Renaissance s'annonce. De grands peintres ne craignent pas d'associer leurs noms et leurs talents à l'art du brodeur comme à celui du tapissier. L'arrivée en France de Catherine de Médicis imprime à ce délicat et noble travail une impulsion plus grande. Très habile elle-même à dessiner, comme le dit Brantôme, « elle passoit son temps les après-disnées à besogner après ses ouvrages de soye, où elle étoit tant parfaite qu'il estoit possible ». Le nom de Catherine de Médicis peut donc figurer avec honneur à côté de ceux des princesses dont nous avons parlé plus haut.

Mais, si les documents concernant cet art abondent, par contre les spécimens que possédait l'Exposition de Limoges étaient rares. Nous aurions pu cependant montrer à nos visiteurs un des restes bien précieux d'un célèbre travail du moyen-âge : la curieuse dalmatique donnée, dit-on, par l'impératrice Mathilde à saint Etienne de Muret, fondateur de l'ordre de Grandmont, mort en 1125. Cette pièce, conservée aujourd'hui dans l'église d'Ambazac, suffirait à démontrer la perfection qu'avait déjà à cette époque atteint l'art du brodeur.

Il est un autre monument célèbre et presque universellement connu qu'on désigne sous le nom de tapisserie ou tenture de Bayeux, ou bien encore, tapisserie de la reine Mathilde. A en juger par ce titre, on serait tenté, dès l'abord, de mettre cette œuvre unique au rang des plus anciens spécimens de l'art du tapissier. Il n'en est rien cependant, car ce n'est point à proprement parler une tapisserie. Ce remarquable ouvrage, représentant, comme on le sait, la conquête de l'Angleterre par les Normands, a une longueur de 70 mètres sur une hauteur de 60 centimètres ; il remonte au xi<sup>e</sup> siècle et a été fait tout entier sur une toile, à l'aiguille. C'est donc ainsi à proprement parler une bro-



derie. Un peintre a d'abord exécuté au trait, sur la toile, les personnages et les objets ; une brodeuse ensuite, ou plusieurs brodeuses, ont rempli de points parallèles à l'aiguille l'espace réservé entre les traits tracés, qu'elles ont croisé ensuite. Il n'est pas difficile de découvrir dans cet ouvrage une grande ignorance des lois du dessin, de la perspective et de la composition. Mais quel travail ! et quel précieux document ! Par malheur, les spécimens nombreux de cet art, dont parlent si souvent les textes, sont fort rares aujourd'hui : « Si l'art des brodeurs a prospéré du <sup>xii</sup><sup>e</sup> au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle dans presque toutes les régions de l'Europe, dit M. Victor Gay dans son *Glossaire archéologique*, on peut affirmer qu'il n'est plus aujourd'hui qu'un souvenir. La belle et large place qu'il occupait jadis est vide ; la seule qui lui reste, et qu'il gardera peut-être définitivement, lui est faite dans l'étroit domaine des collections privées (1). »

Parmi les sortes si diverses et si nombreuses d'appellations qui différenciaient les broderies d'autrefois : broderie d'Angleterre ; ouvrage de perles, appelé dans les textes latins, *Opus Anglicanum* ; broderie billetée, en forme de losanges et de billettes ; broderie de bouture ou de Cologne ; broderie de Grèce (travail d'un léger relief, qui porte dans le langage moderne le nom de plumetis) ; broderie de Chio ; broderie de Chypre ; broderie de Rhodes, dont nous avons vu au Caire de nombreux et magnifiques échantillons ; broderie de cordelière (espèce de broderie dans le genre de la broderie de chaînette, mais faite avec une soie tordue et serrée) ; broderie d'Espagne, broderie de Hongrie, broderie de Florence, de Milan, de Lucques, de Vérone, en soie plate, en soie unie, en serpenté, en paillettes, etc., etc., un des plus beaux spécimens de la broderie en ronde-bosse nous avait été obligeamment confié par un amateur de notre ville, M. Théodore Haviland. Quel visiteur et surtout quelle visiteuse ne s'est arrêtée à admirer ce magnifique lambrequin de soie, brodé en bas-relief avec application de velours ?

La broderie ronde-bosse, comme son nom l'indique, est employée pour imiter la représentation des objets dans leur saillie réelle. Le bas-relief est une broderie moins accusée, moins forte que la ronde-bosse. On obtient les deux genres en appliquant sur l'étoffe, immédiatement et avec des soins extrêmes, de petits morceaux de drap découpés dans les formes voulues et superposés avec plus ou moins d'épaisseur les uns sur les autres.

(1) *Glossaire archéologique du moyen-âge et de la Renaissance*, par Victor Gay. — Paris, 1880.

Ce genre de broderie, d'une exécution très difficile et d'un effet incomparable à l'œil, semble nous être venu d'Italie au commencement de la Renaissance. L'art des brodeurs présentait en Italie, au xvi<sup>e</sup> siècle, un nombre très varié de travaux. On peut s'en convaincre par l'énumération suivante tirée du livre de Gargoni, au *Glossaire* de M. Victor Gay, 1560. *Le maniere dei lavori sono ori a filo, ori a filo ingassati* (enchevêtrés); *ori a capuccio*; *ori a trivello* (canetille); *ori bassi, o schietti, o ingossati, ribattiture o schietto, o ingassietto, gasii o dritti o storti o strangolati, i punti, i surapunti, i dictropunti, i punti allaciati, in punti stuora* (nattés); *i punti Fubrani* (du Frioul); *i punti tagliati, punti in acre, i punti in formicola, i punti della carita, punti scripti* (de marque ou de lettre); *punti ricci* (bouclé); *punti a fogliame o a crocette o a figure, punti saccolati, punti stellini, punti in rete, punti ingasii, punti tornola, punti perrugini, punti a amandola, punti a mezza amandola, punti a cavelletto, punti piani, punti resilati et mil altre foggie ch'insprimono in loro l'arte della pittura et disegno proprio*. GARZONI, *La Piarza universal*, disc. 53, p. 490).

Il n'est pas jusqu'à notre vieille cité de Limoges où l'art de la broderie ne fut en honneur, et qui n'eût bien elle aussi ses brodeurs célèbres. Faut-il parler des *Limogiatures*, que nous trouvons mentionnées dans l'inventaire de la sainte chapelle des ducs de Savoie? — « On ne sait malheureusement pas ce qu'il faut entendre par *Limogiature*, dit l'auteur de l'introduction de notre Catalogue (1). S'agit-il de galons d'or, de broderies or et soie, d'orfrois? Sans entrer dans une discussion dont ce n'est point ici la place, on se borne à constater que les brodeurs et les passementiers sont assez nombreux à Limoges jusqu'au commencement du xviii<sup>e</sup> siècle. »

Le récit de la procession du Saint-Sacrement, dont nous avons déjà parlé, nous fournit une énumération intéressante de broderies et d'ouvrages du même genre.

Ce ne sont partout que « dais de velours rouge, garny d'une frange d'or, d'argent et de soye et d'un beau passement d'or fin »; que théâtres avec « un tour au-devant d'un fort beau damas jaune garny d'une belle frange de soye »; — « l'autel dont le devant est d'un broché d'or et d'argent », ayant au milieu « un aigneau en broderie d'argent sur un livre à sept sceaux brodés d'or avec une belle dentelle d'Angleterre ». — Un autre « autel magnifique est d'une garniture de velours rouge; au-dessus il y

(1) *Catalogue de l'Exposition*, VI<sup>e</sup> section, Tapisseries, étoffes, dentelles, p. 5.

a un dais d'un velours bleu semé de fleurs de lys d'or. Le dais qui sert de ciel à cet autel est d'une impériale en broderie faite d'une étoffe à la Turquie; le devant d'autel est d'un velours aussi à la Turquie incarnat et blanc, garny d'un passement d'or. » — Poursuivons : voici « un autre autel dont le devant est tout à fond d'or et d'argent avec de la broderie d'or et de soye. La muraille près de laquelle cet autel est dressé est ornée d'un autre devant d'autel fait d'un autre beau damas broché garny de passements d'or ». — « Le devant de cet autel est d'un velours rouge semé de fleurs de lys d'or; le surciel et les côtés de cet autel sont de beaux tapis de Turquie et la muraille près de laquelle il est dressé est couverte d'un fort beau damas rouge ». — Les Jésuites, sur la rue du Collège « ont fait devant leur église un fort beau reposoir, avec une impériale au dessus d'une étoffe extrêmement riche ». — « Un coussin (coussin) couvert d'une moire rouge garnie d'un passement d'or est sur la marche de l'autel, etc. ». — Devant l'église des filles religieuses de Sainte-Claire, se voit un autel « dont le devant est d'un velours à la turque incarnat et blanc et garny de passements d'or ».

Dans le défilé des diverses confréries des pénitents, on admire les : « grandes croix d'argent qui étoient couvertes (celle des pénitents de Saint-Jérôme) d'un voile de très beau tabis, semé de fleurs de lys d'or, fait à l'aiguille et bordé d'une dentelle d'or. » — « La croix qu'on portoit au devant d'eux (les pénitents de la Charité) étoit couverte d'un beau voile de brocard rouge à fleurs ». — « Leur grande croix (des pénitents de la Magdelaine) étoit couverte d'un voile de tabis couleur de feuille morte semé de larmes de fil d'argent, et bordé d'une dentelle aussi d'argent ».

Nous avons entre mains, grâce à l'obligeance de M. Paul Ducourtieux, un document curieux dont nous extrayons quelques passages. C'est un inventaire très sommaire des tapis, tapisseries, dentelles, étoffes précieuses, etc., qu'à l'occasion des Ostensions célébrées à Limoges le 27 avril 1862, l'auteur, M. Pierre Poyet, a dressé lui-même, en se promenant à travers les rues pavées de notre ville. Cet inventaire a paru dans *le Grelot* journal satirique, alors publié par M. Henri Ducourtieux :

Rue des Petites-Maisons. — Entre les n<sup>os</sup> 14 et 15, belles dentelles.

Boulevard de la Corderie. — A la rencontre du boulevard et de l'avenue de ce nom, belles dentelles.

Rue Manigne, n<sup>o</sup> 5. — Belles guipures et beau devant d'autel.

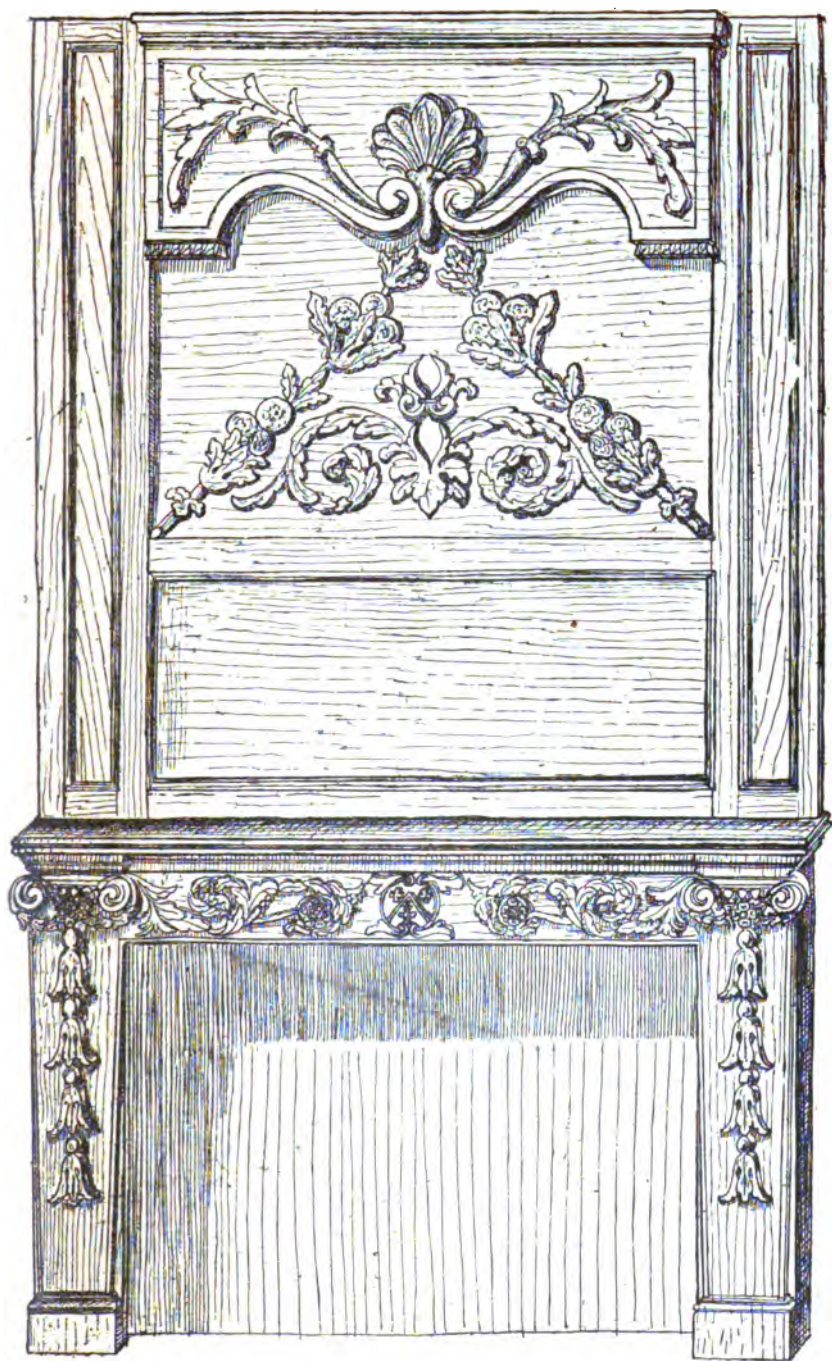
Rue Manigne, n<sup>o</sup> 20. — Tapis rouge brodé à l'aiguille de 1<sup>m</sup>,50 de côté.

tent des branches de fleurs. Une grosse fleur de lis paraît sortir du vase et soutenir une couronne également fleurdelisée, etc., etc.

Nous terminerons ce travail en mentionnant une intéressante relique d'une industrie qui, au dernier siècle, fut un moment florissante dans notre ville. Nous voulons parler d'un échantillon d'étoffe provenant de l'ancienne manufacture royale établie à Limoges par M. Laforest. Les organisateurs de l'Exposition auraient voulu placer en regard de ce morceau un spécimen de la jolie fabrication fondée vers la même époque à Brive, mais il avait été impossible au Comité de s'en procurer.

Camille MARBOUTY.

---





## EXPOSITION DE LIMOGES

---

# MEUBLES, BOIS, IVOIRES

## OBJETS DIVERS

---

L'étude des quelques objets — à peine une centaine — catalogués sous ce titre, nous éloigne de notre province dont nous avons nommé les artistes et énuméré les richesses dans les sections précédentes. Faudrait-il en conclure que l'art de travailler le bois — il s'agit tout d'abord de meubles — ait été négligé dans notre pays ? Loin de là, puisque quelques amateurs, et avec eux M. de Champeaux, reconnaissent l'existence d'une école Limousine et — patriotisme ou incompetence ? — nous nous garderons bien d'entrer en discussion sur ce point.

### I

Mais, si nous admirons la naïveté ou la modestie des grands architectes du moyen-âge, si nous déplorons la cruelle indifférence des historiens à leur égard, ne semble-t-il pas que nos « huchiers » aient droit au même blâme et aux mêmes regrets ? Maîtres et ouvriers, si modestes, si indifférents aux éloges de la postérité, se sont éteints obscurément, sans laisser d'autres traces qu'une courte inscription sur un registre et des créations condamnées à garder l'anonyme. Qui saurait nommer aujourd'hui l'artiste qui a fouillé, décoré, peuplé les deux vantaux du portail Saint-Jear, qui s'encadrent tout noirs dans la façade grise de notre Cathédrale ?

Il nous faut attendre le commencement du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle pour retrouver sur les registres des paroisses des mentions révélant une série, assez longue il est vrai, de sculpteurs qui exercèrent leur art à Limoges aux deux siècles derniers. Quelques notes très brèves à l'occasion des divers actes de la vie chrétienne, font mention d'un Claude François, natif de Lorraine, d'un David, d'un Deschamps, des Pailhier, des Pavillon et de plusieurs générations de Maisonnade, tous peintres et sculpteurs de père en fils. M. René Fage a signalé les trois Mouret — Jean, Jacques et Gérard — établis à Limoges et à Tulle, dont nous retrouvons les traces à Eymoutiers et à Saint-Maurice de Limoges. Nous devons à M. l'abbé Lecler le nom d'un Jehan Petit qui sculpta un tabernacle pour l'église de Verneuil..... Voilà à peu près tous les noms fournis par le <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle ; l'énumération est plus longue au siècle suivant.

Citons rapidement François Bernard, Joseph Barbat, Martial Bonadier et Martin Bellay ou Belet, dont nous possédons une œuvre importante : le grand rétable qui occupe tout le fond de la chapelle de l'hôpital ; nous savons aussi qu'il exécuta celui de l'église Saint-Christophe-lez-Limoges et travailla, en 1713, pour la Confrérie des Pénitents noirs d'Aubusson.

Mais — et c'est là notre regret — nous n'avons retrouvé ces quelques noms sauvés de l'oubli sur aucune des curiosités de l'Exposition, ni sur la cheminée en noyer sculpté, aux armes de Léonard Limosin, ni sur ces Vierges et ces Crucifix, dont plusieurs au moins doivent être cependant d'origine limousine, pas même sur ce curieux Portement de Croix qui s'est émietté sous la pluie à Saint-Junien avant de trouver un abri dans l'église du Sacré-Cœur.

Même absence de signatures sur les meubles. Avec un peu plus de temps — quel est le chef de section qui n'a pas donné l'excuse d'Oronte ? — avec beaucoup plus d'espace, la Commission eût pu se permettre un appel plus pressant, un choix plus rigoureux, et offrir aux visiteurs une collection de meubles plus complète et plus intéressante.

## II

L'ordre chronologique qui a inspiré le classement du Catalogue donne le premier rang à la petite crédence gothique de M. Eug. Marie, si gracieuse avec ses colonnettes ouvragées, ses baies architecturales chargées de flammes et de trilobes, décoration



indiquant la fin du xv<sup>e</sup> siècle. C'est débiter un peu tard, et sans regretter l'absence du « fauteuil de Dagobert » sur lequel nous avons cependant quelques droits, sans faire un crime au Cabinet des Antiques de ne s'être pas dessaisi pour un temps de cette épave du Musée des Souverains, nous pouvons bien rappeler ici que le Limousin possède un meuble des plus anciens, antérieur à l'art ogival, que ses vastes proportions et son parfait état de conservation rendent également remarquable : l'armoire d'Obazine, qui eût pu, à la rigueur, accompagner les quelques pièces d'orfèvrerie provenant, comme elle, de la célèbre abbaye.

Dans le voisinage de la crédence, l'Exposition offrait un seul spécimen de ces coffres de mariage ou « arches », qui recouvrent jusqu'au xiv<sup>e</sup> siècle de peaux, étoffes, toiles peintes ou de pentures en fer, servirent si longtemps d'armoires, de bancs, de tables..., et même de chartriers et de coffres à bagages. Celui de M. Marie, qui date seulement de la Renaissance, a dû vraisemblablement à son origine plus récente un emploi plus limité. La face principale est divisée par des pilastres en cinq panneaux formant des niches occupées par des personnages emblématiques, des Vertus croyons-nous. Les détails et les attributs de ces figures rappellent, en effet, très exactement le style des statuettes placées sur le tombeau des cardinaux d'Amboise, dans la Cathédrale de Rouen. La provenance normande de ce beau meuble semble confirmée par l'écusson placé au-dessus du panneau central, qui est aux armes de la famille Mallet de Valsemé, originaire du Calvados : *de gueules aux trois fermeaux d'or*. Les deux portes de bahuts de M. le Président Gilbert, avec leurs médaillons enfermant des bustes, leurs serrures et leurs ferrements, appartiennent également au xvi<sup>e</sup> siècle, dont le bahut à deux corps de M. Dubouché marque la fin. Le fronton cintré présente, entre quatre colonnes torsées, une niche et une statue, ornementation qui se reproduit sur le corps supérieur en retrait, tandis que le soubassement est décoré de motifs de sculpture, grappes de fleurs et de fruits. L'aspect général du meuble, les trois statuette de saints qui occupent les niches, nous permettent de supposer une origine ou une destination monastique à ce grand bahut. Notre voisine, l'abbaye de Chancelade, n'a-t-elle pas été, durant de longues années, une mine, aujourd'hui épuisée, de coffres, de stalles, de meubles de toute sorte, qui ont enrichi les collections du Périgord et des provinces voisines.

## III

La cheminée signalée précédemment, et que l'on peut attribuer, sans trop de témérité, au mobilier même de Léonard Limosin, indique encore la Renaissance. Le manteau, chargé comme les montants, de rinceaux et de guirlandes, porte au centre cet écusson placé au bas du précieux tableau de notre Musée : *l'Incrédulité de saint Thomas*, ou du moins des armes dont la disposition est analogue ; nous retrouvons, sur le blason de la cheminée, ce vase ou cette aiguière qui remplace la fleur de lis dans le monogramme du célèbre émailleur sur ce beau Saint Michel en grisaille qui attirait, dans les vitrines des émaux peints, l'attention de tant de visiteurs. Le panneau qui surmonte la cheminée chargée d'une guirlande d'un très fort relief a dû compléter la décoration au siècle suivant. Enfin, et c'est là surtout le point de départ le plus sérieux des présomptions, ce meuble a été emprunté à la maison qui occupe, suivant la tradition, à l'angle des rues Manigne et des Grandes-Pousses, l'emplacement même de l'habitation de Léonard Limosin. Quelques fervents, en pratiquant tout récemment des fouilles, ont cru retrouver des traces de fourneaux ? *Grammatici certant....*

Très décoratif, mais un peu hybride, le prie-dieu de M. Bournazel sert de transition entre les meubles précédents et le bahut Louis XIII, de M<sup>me</sup> Lézaud, que sa simplicité même, la pureté de son style ont fait accepter par la Commission en haine des ornements de haute fantaisie et des anachronismes par trop exagérés dont abusent aujourd'hui les ébénistes et les tapissiers.

A la même époque appartient probablement le cabinet portugais de M. Charles Henry, qui représente, avec les cabinets italiens de M. Gilbert, et la table florentine de M. de Luret, l'art étranger dans notre Exposition du centre. Ce petit meuble, né de cette école portugaise qui a jeté un certain éclat, est une sorte de coffre porté sur quatre pieds minces à la base, renflés au sommet ; l'influence arabe s'accuse nettement dans sa décoration composée, si nos souvenirs sont fidèles après dix-huit mois, d'entailles analogues aux gravures des plats hispano-mauresques que le truquage a si largement répandus. Moins riche que les meubles de même provenance, incrustés d'ivoire, de nacre, de pierres dures ou ornés de panneaux entiers en mosaïque, le grand cabinet de M. Gilbert, en ébène sculpté et ciselé ne pré-

sente qu'une série de tiroirs et de compartiments revêtus d'une marqueterie très élémentaire. En revanche, l'œil n'est pas désagréablement surpris par un de ces paysages avec glaces, rochers, rocailles, herbages qui se cachent ordinairement derrière les battants : décor bizarre et criard, bon à figurer sous un globe et à amuser les enfants ! A côté de ces meubles exotiques, nous avons regretté de ne pas voir figurer les deux grands fauteuils en cuir de Cordoue rapportés par M. Marbouty, deux beaux échantillons de ces sièges dont l'Espagne fournit presque toute l'Europe depuis des siècles.

Nous rentrons en France pour tomber en plein XVIII<sup>e</sup> siècle avec le double envoi de M. d'Hugonneau : une commode ventrue Louis XV, et une très belle pendule de la même époque, décorée de ces peintures sur vernis Martin, nées d'un caprice de M<sup>me</sup> de Pompadour, qui couvrirent les carrosses et les chaises à porteurs avant de faire la vogue des mille petits meubles du genre rococo ; pendule et socle sont revêtus, comme la commode, leur contemporaine, d'ornements rocaille en bronze doré.

Pour terminer cette course un peu désordonnée à travers l'histoire du mobilier dont nos quinze ou seize meubles marquent les trop rares étapes, signalons la pendule Louis XVI, de M<sup>me</sup> Léonce de Salles, le bureau à cylindre, de M. Jeanthom, dont on a admiré la forme harmonieuse et la décoration extrêmement sobre, si sobre que, sans le déparer, Gouthière, Caffieri ou Riesener eussent bien pu l'agrémenter de quelques cuivres, à seule fin de donner un peu de couleur au Catalogue. Enfin une commode en marqueterie, un peu raide d'aspect, qui nous amène jusqu'à la Restauration sans nous donner envie de poursuivre.

#### IV

Un souvenir, avant de quitter les bois sculptés, à cette remarquable statuette flamande de *la Vierge à l'Enfant*, appartenant à M. de Lajolais, un nom que nous retrouvons plusieurs fois sur les ivoires, notamment sur une tête de Christ ou plutôt de Saint Jean-Baptiste, travail espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle, sur le manche finement ciselé d'un couteau de chasse, sur deux petits bustes par Rosset aîné... autant de bijoux. Ou M. de Lajolais ne collectionne que des curiosités hors de pair, ou il a écrémé pour nous ses collections ?

A côté, mentionnons le *Christ*, de M. Maurice Laporte ;

le *Calvaire* à trois personnages, de M. Dalpayrat, et la *Mater dolorosa*, de M<sup>me</sup> Dubain, d'une attitude si désolée et si touchante, d'un mouvement si vrai. C'est à peine si les ivoires occupaient une vingtaine de numéros.

## V

Le compte de nos miniatures serait, lui aussi, bien moins long que l'énumération des peintres qui se sont fait un nom dans cet art charmant. Durant tout le xviii<sup>e</sup> siècle, l'âge d'or de la miniature, depuis Klingtædt, qui s'intitulait modestement *le Raphaël des tabatières*, jusqu'à Isabey, qui a prolongé les beaux jours du médaillon, quel règne glorieux et incontesté, quelle faveur pour cette peinture aimable, intime, souriante, détrônée méchamment par la photographie ! Aujourd'hui plus d'art, plus de poésie : le soleil s'est fait le commanditaire de l'industrie, et a mis prosaïquement ses rayons d'or au service de toute personne, jolie ou laide, désireuse de faire reproduire ses traits

Méritaient une mention spéciale : la miniature très fine et très originale exposée par M. Duboucheron, qui représente un buste de femme vêtue du costume classique adopté sous la première république, une figure très douce qui s'harmonise mal avec le madras et les trois couleurs. *Le Baiser*, par M<sup>me</sup> Régnault, à M. le Président Gilbert ; la perle de cette petite vitrine, le portrait du peintre Pierre Bouillon, par le baron Denon, son maître, un des rares noms limousins du Catalogue, et encore nos voisins du Périgord pourraient-ils nous contester celui-là, avec quelque apparence de raison cette fois..... Pierre Bouillon est né à Thiviers !

## VI

Egarée au milieu de ces têtes poudrées, la Guzla mauresque, de M. Marbouty, vient jeter là le contraste de sa note vive, poétique, orientale, et évoquer non sans charme le souvenir de tant de récits de voyages si attachants et si colorés. Les objets les plus disparates se coudoient, en effet, dans le pêle-mêle de ce petit coin de l'Exposition... Après la guzla, la viole d'amour — plus gracieuse de nom que de forme, — la viole qui a pour voisin — sur le papier

seulement — le peigne du xv<sup>e</sup> siècle, appartenant à M. Paturet. Ce très curieux objet en buis ajouré et sculpté, sauf les emblèmes religieux remplacés par les armes de France et de Bretagne, reproduit presque exactement les peignes liturgiques dessinés et décrits par M. de Caumont, et dont se servaient les prêtres avant de monter à l'autel.

Avec les objets divers nous avons remonté insensiblement le cours des siècles; avant de quitter cette VII<sup>e</sup> et dernière section, dont la revue rétrospective est à la fois bien courte et un peu laborieuse, arrêtons-nous un instant devant deux véritables antiquités, deux reliques toutes locales: une tête d'évêque du xiv<sup>e</sup> siècle, provenant de la Cathédrale de Limoges ou de la maison Lamy et représentant, peut-être, le vénérable patriarche dont on conserve précieusement le chef à Saint-Pierre-du-Queyroix, — et « la Pierre-de-Maleu », épitaphe du chanoine de Saint-Junien dont la Chronique a été étudiée et publiée par M. l'abbé Arbellot. Bien Limousin à coup sûr, ce petit monument aux proportions si modestes et le seul à rappeler dans cette partie un peu cosmopolite de l'Exposition tant d'artistes, sculpteurs et orfèvres, dont le vieux chroniqueur a été le contemporain.

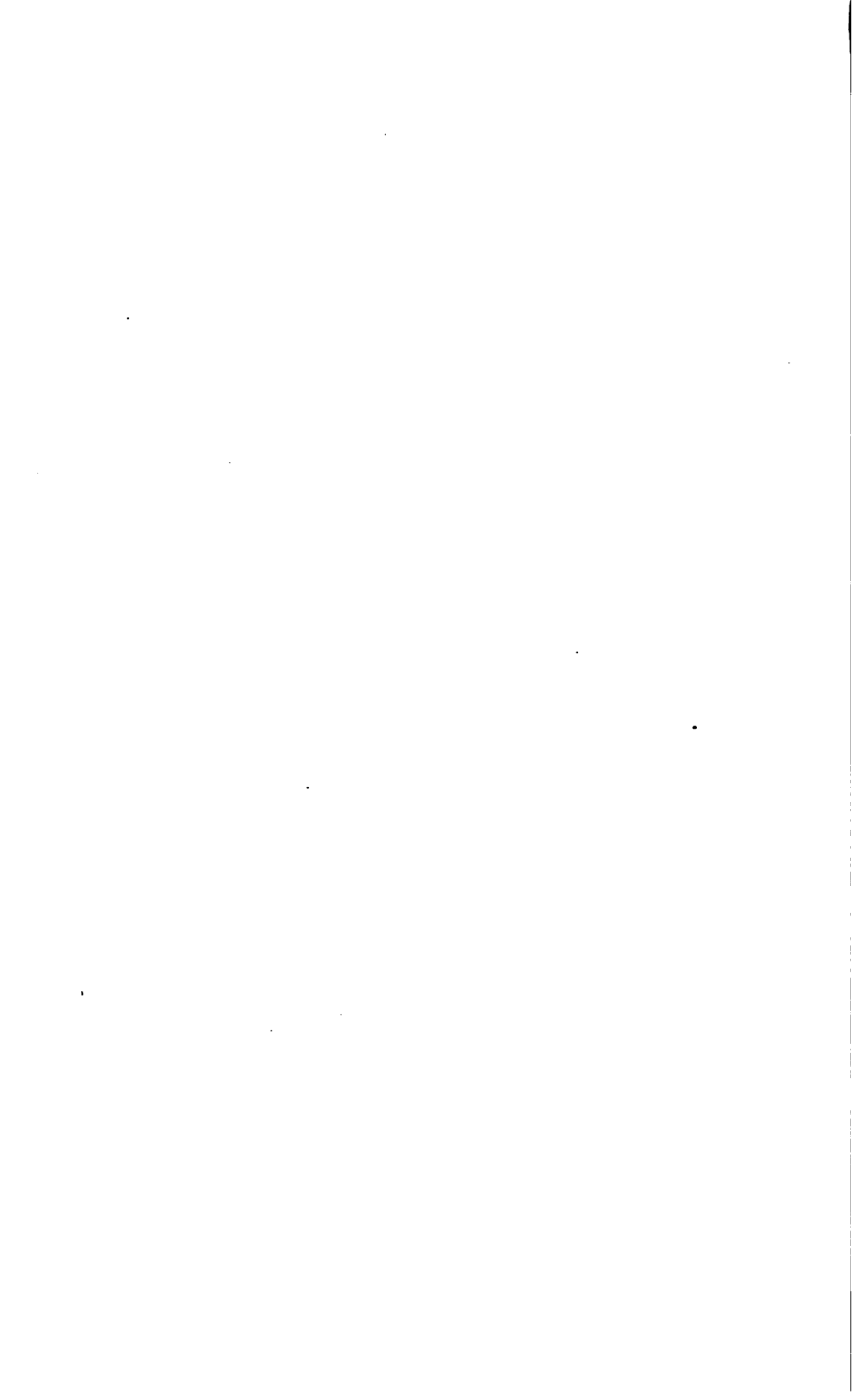
Paul MARIAUX.







Châsse mérovingienne de Saint Bonnet-Avalouze (Corrèze)





# REVUE

## DE L'EXPOSITION ARTISTIQUE

DE TULLE (1)

---

L'Exposition artistique organisée à Tulle, à l'occasion du Concours régional agricole, a duré quarante-trois jours. Inaugurée le 18 juin 1887, elle était close le 31 juillet. Pendant tout le temps qu'elle est restée ouverte, de nombreux visiteurs n'ont cessé de parcourir les salles des anciens bâtiments de la Manufacture, qui avaient été aménagées avec soin en vue de leur nouvelle destination. Toutes les personnes qui possédaient des objets d'art, soit à Tulle, soit dans le département, ont été mises à contribution. Beaucoup ont répondu à l'appel avec un généreux empressement. La collection hors de pair de M. le vicomte Henri de Lavaur de Sainte-Fortunade, premier secrétaire de l'ambassade de France à Rome, celle si considérable et si variée de M. l'abbé Pau, les curieuses vitrines de M. Philibert Lalande, anthropologiste et archéologue de mérite, et de M. Joseph Soulingeas, un ancien sous-officier d'infanterie de marine, qui est doublé d'un collectionneur aussi intelligent qu'intrépide, ont vivement intéressé les amateurs. L'histoire de l'arme de guerre a été brillamment raconté par la belle ordonnance des armes du Musée de notre Manufacture nationale.

Deux salles étaient affectées à l'Exposition. La première, à gauche de l'escalier, spacieuse et bien éclairée, était elle-même divisée en trois pièces, communiquant l'une avec l'autre et se voyant d'enfilade. La plus importante occupait le milieu ; elle contenait la collection d'armes de la Manufacture, disposée avec art sous la direction de M. le commandant Bourdon ; des groupes variés d'armes anciennes ; des faïences, poteries et porcelaines

(1) Extrait du *Bulletin de la Société des Lettres, Sciences et Arts de la Corrèze*. 3<sup>e</sup> livraison de 1887. — Tulle, Crauffon, 1887, in-8.

dans tous les genres et bon nombre des meilleures marques ; les riches collections dont nous avons parlé plus haut ; des médailliers, des ivoires, des émaux et miniatures, de vieux meubles, des spécimens préhistoriques, des objets divers provenant des fouilles locales ; une vitrine renfermant des pièces d'argenterie d'un fin travail, des coffrets anciens d'une haute valeur artistique, entre autres celui de M. Paul Toinet, qui est une merveille, et celui de M<sup>me</sup> Barry, qui est une perle.

Dans la même salle, les remarquables bronzes de notre compatriote M. Larroque, le dragon-sculpteur, faisaient vis-à-vis aux bustes du naturaliste Latreille et de Marbeau, le philanthrope, fondateur des crèches. Deux lignes de portraits-bustes encadraient le groupe *la Leçon*, du même artiste. Derrière cette composition monumentale, la précieuse collection d'émaux de M. Raymond Toinet et celle du regretté Mathieu Borie, attiraient tous les regards. Deux portraits d'enfants au pastel, appartenant à M. le baron de Meynard, de la Sudrie, ont été très remarqués. L'ancienne pharmacie de l'hospice de Tulle et son mortier en bronze de 1666 arrêtaient les curieux au passage.

La galerie de portraits des hommes illustres de la Corrèze occupait la pièce du fond. On y voyait en outre l'exposition des peintures sur porcelaine de M<sup>me</sup> Materre, quelques toiles intéressantes et de valeur, le portrait de la *Marquise de Noyon* attribué à Largillière, l'*Amour et Psyché*, appartenant à M. Octave Sengesse et une peinture italienne au même, *la Vierge* montrant à Jésus enfant, debout auprès d'elle, le livre sacré ; un portrait de *Jeune Femme*, à M. Louis Talin, d'une expression charmante, ingénue à la fois et malicieusement traité et qui pourrait être signé Lancret ; une toile de prix, l'*Enlèvement de Ganymède*, à M. Sans ; une vieille composition, presque effacée et difficile à déchiffrer, mais fort curieuse, représentant la *Danse des Nains*. Diverses pièces appartenant à M. Camille de Meynard, du Peuch, sa *Magdeleine de Saint-Chamant*, les portraits des Fénis, la *Nativité*, une nature morte de M. Dehert, de superbes plats Rouen aux armes du baron d'Annaville, le splendide portrait de *Dom Souris*, ont justement excité l'attention des hommes de goût.

La ville de Brive, qui, plus heureuse que Tulle, possède un Musée, a cordialement répondu à l'appel du cher lieu de départ, et la grande salle que nous venons de parcourir en témoignage. Celle qui la précédait et se trouvait à l'entrée, contenait aussi plusieurs envois du Musée de Brive, notamment le magistral portrait de M. Riset, et l'admirable buste en marbre du maréchal Brune par Canova ; puis des tableaux de M. Berth

et Gabert, de M<sup>lles</sup> Desliens, de M. Ernest Rupin, de notre jeune peintre Michel Soulié.

Un *Moine*, signé Jeanron, noir comme un Rembrandt, éclairé seulement par le feu intérieur de la pensée, coudoyait le *Moulin* de Courbet, une toile exquise de ton, de solidité et de sincérité poétique, qui rappelle certaines vues des bords de la Corrèze et le fameux rocher de l'Enclume.

Un *Sous-Bois*, par Ségé, miroite délicieusement sous le couvert des branches et sur le vert lumineux des mousses, avec une lisière de prairie, au premier plan, où paissent deux vaches. Ces deux dernières toiles sont la propriété de M. Vidal.

L'envoi de notre compatriote, M. Alfred Dousseau, le sympathique conseiller général de la Corrèze, est des plus importants. Ses bronzes de grande dimension, la *Vénus de Milo*, la *Vénus accroupie*, le *David* de Mercié, ses toiles de maître, la belle marine de Debergue, le *Moine*, ses natures mortes et ses portraits de famille ont pour une bonne part contribué au succès de l'Exposition.

Une pièce spéciale avait été consacrée à la peinture et à l'archéologie religieuses; elle se recommandait d'une façon toute particulière aux visiteurs par les portraits et tableaux qui y figuraient et par les vitrines où étaient placés, soit les objets d'orfèvrerie et d'émaillerie envoyés par nos églises, soit des missels, livres de prières et manuscrits des *xiv<sup>e</sup>* et *xv<sup>e</sup>* siècles, au milieu desquels brillait le *Missel de Saint-Victour*. Les châsses, les reliquaires, les croix et les custodes que ces vitrines contenaient, sont presque tous d'origine limousine et résumant, dans leur variété, toute la série des œuvres qui ont fait au moyen-âge la gloire des ateliers de Limoges. Des archéologues de premier ordre sont venus étudier sur place ces remarquables spécimens de l'art limousin, qui se trouvaient disséminés sur tous les points du diocèse de Tulle et quasi perdus pour la science.

Des portraits d'évêques et d'ecclésiastiques, des peintures de maîtres anciens et modernes, quelques sculptures sur bois venaient ajouter à l'intérêt de cette salle et en compléter l'effet religieux. Signalons, entre autres tableaux, la poignante *Descente de Croix*, par Decaisne, la *Fuite en Egypte*, *Repos de la Sainte Famille*, par Devoria, la *Vierge et l'Enfant Jésus*, par Stella, un *Saint Pierre aux larmes* d'une admirable facture et d'une expression saisissante, attribué à Ribeira, la *Nativité*, par Bassan, un bon portrait de *Saint François d'Assises* qui est la propriété de M. le docteur Faugeyron, le portrait supérieur du cardinal *Jean-Pierre Carafe*, à M. Sudour, le *Saint Jean-Baptiste* et le *Saint Paul*, bonnes peintures espagnoles appartenant à M<sup>mes</sup> Plaze, et, non

loin du portrait de M. Joseph Roux, chanoine, trop cachée en un coin où il fallait presque la deviner, une superbe composition dans le genre flamand, et d'un dramatique effet dû à la seule puissance du dessin et à la seule magie de l'expression : elle représente la Vierge serrant dans ses bras le corps de Jésus inanimé et embrassant dans une douleur infinie sa bouche livide.

Cet ensemble et cette variété de richesses artistiques ont constitué une œuvre locale digne d'attention, aussi honorable pour la ville de Tulle qui en a pris l'initiative que pour les membres de la commission qui l'ont organisée. Le public a témoigné, par son empressement à la visiter, de l'intérêt qu'il y a pris. Il est permis de dire aujourd'hui, en présence des résultats obtenus et après les éloges de personnes compétentes dont elle a été l'objet, qu'elle a réussi au-delà des espérances qu'on avait pu concevoir, au début d'une entreprise qui n'était pas sans difficulté.

L'Exposition de Tulle a été examinée et appréciée, dans les éléments divers qui la constituaient, par des critiques dont quelques-uns font autorité; il nous a paru utile, et la Société en a jugé ainsi dans sa réunion du 26 août 1887, de grouper ici les comptes rendus auxquels elle a donné lieu.

## I

### LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DE LIMOGES A L'EXPOSITION DE TULLE.

Il y a des Sociétés vouées au calme et au recueillement; il en est d'autres qui semblent nées pour l'agitation et le bruit. Imagine-t-on un orphéon qui dédaignerait les voyages et ne suivrait pas les concours? Une Société de gymnastique dont les membres n'iraient pas au loin disputer le prix de l'adresse, de la force et de l'agilité? Par contre, on conçoit fort bien que des associations fondées dans un but purement scientifique demeurent chez elles et s'occupent de leurs travaux, quand ces travaux ne comportent que des recherches dans les archives ou quelques fouilles autour du clocher natal. Le personnel de ces graves compagnies est en général plus casanier et moins ingambe que celui des jeunes phalanges vers lesquelles se reportait tout à l'heure notre pensée. Chaque Société, comme chaque âge, a, selon le mot du poète, « ses plaisirs et ses mœurs ». C'est une constatation que chacun peut aisément faire.

Les mœurs de la Société archéologique de Limoges ont toujours été sévères, et simples ses plaisirs. On ne saurait l'accuser de battre du tambour et de courir les champs : on ne la vit jamais courir ; nous connaissons même des esprits malveillants qui lui reprochent de ne pas marcher du tout. Eh bien ! si elle marche, et même elle n'hésite pas, au besoin, à monter en chemin de fer et à se laisser entraîner au loin par la vapeur, agent et symbole du progrès moderne. Elle ne sort toutefois de ses traditions et de ses habitudes, on doit le comprendre, qu'à bon escient et dans de solennelles circonstances.

La Société Gay-Lussac, toute pleine de l'ardeur et de la sève de la jeunesse, a, l'an dernier, pris l'initiative de l'organisation, à l'époque d'un grand Concours agricole, d'une Exposition à laquelle la Société archéologique a donné un dévoué concours et dont, tous, nous garderons longtemps le souvenir. C'était vraiment fort beau : on nous l'a assez répété durant quatre mois pour qu'il nous soit permis de le croire.

Piqués d'émulation, les habitants de Tulle se sont mis, cette année, en tête de faire à leur tour une Exposition. Pourquoi pas ? Leur ville était, en 1887, le siège d'un Concours régional agricole ; elle a, comme Limoges, le rang de chef-lieu. Les Tullistes possèdent, comme nous, une Cour d'assises, un évêché, un trésorier général ; ils ont un lycée, et même deux lycées : l'ancien et le nouveau dont les belles constructions dominent la ville et jettent sur ses vieux bâtiments le regard d'orgueil et de dédain que la fameuse tour Eiffel laissera bientôt tomber sur le Louvre et Notre-Dame ; ils ont une cathédrale dont la foudre a respecté la flèche et dont les beaux cloîtres méritent d'être visités ; un superbe hôtel de préfecture, en face duquel notre lourde construction de la rue des Prisons ferait assez triste mine ; maints vieux quartiers intéressants avec de curieuses façades des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, et même quelques restes du xiii<sup>e</sup> ; ils ont enfin une Société des lettres, sciences et arts des plus actives, des plus nombreuses, ayant à sa tête un homme distingué, lettré jusqu'au bout des ongles, aimable et sympathique entre tous.

Et Tulle a fait une Exposition ; et cette Exposition, dont ses promoteurs avaient été, il y a un mois, sur le point d'abandonner l'idée, a réussi au-delà de toutes les espérances : si bien que la Société archéologique de Limoges s'est sentie piquée à son tour de curiosité et qu'on s'est dit, un beau soir — à la dernière séance : — « Pourquoi n'irions-nous point voir à Tulle si ces Bas-Limousins ont fait mieux que nous ? »

Mieux ? non, peut-être ; mais aussi bien. Pour arriver au

résultat obtenu par nos voisins, nous nous rendons compte, nous qui sortons à peine de la même épreuve, de la somme de volonté et de zèle qu'ils ont dû déployer. Grâce au dévouement et à l'entrain de la Commission, à la patriotique et intelligente libéralité du public, l'Exposition du chef-lieu de la Corrèze, installée dans les immenses bâtiments de la Manufactures d'armes — vides, hélas ! aujourd'hui — offre à ses visiteurs les sujets d'observation ou d'étude les plus intéressants, les plus variés. A côté de l'Exposition rétrospective, qui a exercé sur la Société archéologique de Limoges son irrésistible attraction, les Tullistes ont pu organiser une Exposition moderne, non-seulement d'art, comme nous l'avions fait nous-mêmes l'an dernier — mais aussi d'industrie : ce à quoi il nous avait été interdit de songer.

Des événements tout à fait imprévus avaient singulièrement diminué le nombre des délégués volontaires de la Société archéologique de Limoges. Nous étions une douzaine qui avions formé le projet d'aller visiter l'Exposition de Tulle. A l'arrivée, nous ne sommes pas plus de quatre. Mais notre savant et excellent Président, M. le chanoine Arbellot, marche à notre tête, et M. Louis Bourdery, M. Paul Ducourtieux et nous, emboîtons le pas — de loin, de très loin ; car chacun se laisse arrêter par les vitrines qui l'intéressent plus particulièrement, et nous nous échelonnons le long des galeries. Le rétrospectif seul nous trouvera réunis dans une commune curiosité et dans une admiration unanime.

L'installation, à Tulle, est très bonne et les locaux suffisants. Si les perrons successifs que nous gravissons n'ont pas l'aspect élégant et le grand air de l'escalier d'honneur à l'Hôtel-de-Ville de Limoges ; si les galeries sont moins hautes, moins richement décorées, le contenu est fort bien présenté et on trouve du goût jusque dans la disposition des houilles, des ardoises et — honni soit qui mal y pense ! — des fourneaux de cuisine...

En traversant les galeries consacrées aux produits industriels et aux arts décoratifs, nous saluons au passage quelques noms de Limoges. Voici une remarquable statue de notre habile sculpteur, M. Gardien, et un bas-relief d'un très bon dessin et d'une très fine exécution, avec un encadrement à la fois élégant et sobre d'un excellent effet, sortant des même ateliers. Un peu plus loin, nous passons devant les registres exposés par M. Emile Charles. Nous cherchons des yeux d'autres noms qui nous soient connus ; mais le temps nous presse et le rétrospectif nous appelle.

Si pressés que nous soyons d'obéir à cette voix, nous ne pou-

vous passer sans nous arrêter un instant devant une sorte de tente placée au fond d'une grande salle et où se trouvent exposés les produits de la nouvelle manufacture de tulles et dentelles fondée il y a trois ans par une société anonyme et dirigée par M. Bourdoux. Nous retrouvons là, au milieu d'un grand nombre de beaux échantillons de cette fabrication si intéressante, le tableau aux armes de la ville de Tulle qui figurait l'an dernier à l'Exposition de Limoges. Nous protestons *in petto* contre les trois fleurs de lis qui s'épanouissent au-dessus des vieux rocs d'or de l'écusson municipal; mais nous sommes trop polis pour recommencer la campagne que nous avons jadis entreprise contre le glorieux chef cousu il y a trop peu de temps par les Tullistes à leurs armoiries.

Sous la tente dont nous avons parlé, sur une estrade, deux ouvrières, assises derrière des machines qu'actionne la vapeur, font passer sous l'aiguille qui va et vient avec une précision mathématique, le réseau délié où a été tracé le dessin de la broderie à exécuter. A peine l'œil peut-il suivre le travail de l'aiguille : il voit avec une surprenante rapidité naître sous les doigts des deux jeunes filles des rinceaux délicats, de souples dentelures, de légères et charmantes fleurs.

Arrachons-nous à ce gracieux spectacle et escaladons les dernières marches qui nous séparent de l'orfèvrerie, des émaux, des tableaux, des objets d'art anciens et modernes — anciens surtout. Là est vraiment le triomphe des organisateurs de l'Exposition. Un ami nous raconte les prodiges d'activité accomplis par certains d'entr'eux et nous dit que le résultat obtenu est dû pour une très grande part à M. Emile Fage, Président de la Société des Lettres, Sciences et Arts de la Corrèze, et à M. l'abbé Paré, vicaire général du diocèse. Il nous raconte les difficultés de leur tâche, les démarches, la persévérance, le zèle infatigable déployé par ces messieurs; quelques histoires nous rappellent trop exactement, hélas! certains épisodes de notre propre odyssée dans les rues de Limoges et sur les routes de la Haute-Vienne, en quête de notre future Exposition...

Mais nous n'écoutons plus. Au milieu d'une grande salle, trois vitrines remplies de trésors viennent d'apparaître à nos yeux. Le voilà, l'art rétrospectif! La voilà, l'Exposition de Tulle pour laquelle nous avons, comme Mélibée, quitté notre pays et déserté notre foyer! Rien que ce premier regard a payé notre voyage. Bravo, les Tullistes! et hurrah pour l'œuvre limousine!

Douze ou quinze chasses, toutes plus intéressantes les unes que les autres, s'étagent devant nous. Et, pour comble de bonne

fortune, nous trouvons là, appelés par le même attrait, saisis de la même admiration, deux savants distingués, à qui nous avons eu le plaisir de faire l'an dernier les honneurs de l'Exposition de Limoges : M. Léon Palustre et Mgr Barbier de Montault ; ils observent, ils étudient, ils notent et comparent, s'interrogent et réfléchissent, hésitent, discutent, scrutent, décrivent et photographient à tour de bras. Inutile de dire que nous profitons de leurs avis, de leurs leçons, et que nos oreilles ouvertes ne laissent pas tomber par terre ce qu'elles entendent.

Aucune pièce d'orfèvrerie de l'Exposition de Limoges ne pouvait être attribuée à une époque antérieure au <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle. A Tulle, nous remontons le cours des temps et nous sommes reportés de quatre cents ans en arrière. Voici une chasse mérovingienne que conservait — sans s'en douter assurément — la petite église paroissiale de Saint-Bonnet-Avalouze. C'est déjà la maisonnette de forme banale, avec sa base rectangulaire et sa couverture haute ; mais ici la toiture est à quatre eaux et non à deux, ou tout au moins les deux pignons ont-ils un retrait et offrent-ils, vus de profil, une ligne courbe, une concavité assez accusée. L'objet est de dimension modeste : 13 centimètres de haut, dont 5  $\frac{1}{2}$  pour le toit et 7  $\frac{1}{2}$  pour l'auge ; 13 centimètres de longueur et 6 centimètres  $\frac{1}{2}$  de profondeur. L'âme de ce coffret est formée d'un seul morceau de bois, qui a été creusé à l'instar d'un sabot. Des feuilles de cuivre estampé recouvrent cette forme grossière : elles semblent assez mal ajustées et sont fixées par des clous dont la tête, peu saillante, se divise et s'épanouit en fleur ouverte, annonçant déjà les roses et les marguerites ou les écoinçons de tant de chasses du <sup>xii</sup><sup>e</sup> et du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècles. Sur la face principale, un grand X, initiale grecque du nom du Christ, partage tout le coffret en quatre triangles à sommets opposés. Ceux de droite et de gauche portent une croix pattée ; sur ceux du haut et du bas se voit une figure barbare à peine esquissée et rappelant les bonshommes rudimentaires qu'un enfant de sept ans dessine sur la couverture de son premier cahier d'écriture. Ces figures représentent des anges, formés d'une tête et de deux ailes indiquées par un simple trait.

Sur la face postérieure s'étale une croix irrégulière — grecque ? — formée d'un réseau de cuivre dont les mailles, carrées, ont été remplies d'un mastic verdâtre, posé à froid. Le revêtement de cuivre de ce côté de l'auge a été malheureusement fort endommagé. La croix est cantonnée de chiffres ou d'entrelacs très caractéristiques, semblables à des chiffres ou dessins arabes, et qui



font déjà pressentir certains motifs usuels des chapiteaux romans. Sur les pignons on retrouve les mêmes dessins. M. Palustre nous dit que ce coffret présente une analogie frappante avec la petite châsse de Saint-Munmol, qui remonte au <sup>vii</sup><sup>e</sup> siècle. Le coffret de Saint-Bonnet-Avalouze pourrait donc appartenir au temps du roi Dagobert ; mais à coup sûr saint Eloi n'y a pas mis la main.

Si ce rare objet excite au plus haut point notre curiosité, nous ne pouvons retenir un cri d'admiration devant la châsse de Gimel. Rien ne saurait donner, à qui n'a pas vu ce riche coffret, une idée de l'originalité de sa décoration, de la splendeur de son coloris, de l'habileté extraordinaire qu'atteste son exécution. Le diocèse de Limoges ne possède pas un morceau semblable. Sur aucune des pièces que nous avons pu étudier jusqu'ici, l'émailleur n'a déployé d'aussi grandes ressources, ne s'est montré maître à ce point de la matière qu'il emploie, en aussi pleine possession de son art, aussi hardi dans la composition de son œuvre et aussi sûr de son effet. On peut rester devant cette châsse des heures entières, à admirer et à étudier. — On l'a répété cent fois : qui n'a pas contemplé les belles œuvres de Léonard Limosin n'aura jamais une idée complète des effets que sont arrivés à produire les peintres émailleurs et de leur habileté technique ; de même, il est permis de dire qu'on ne peut imaginer les ressources de l'art de l'orfèvre émailleur et les riches et puissants effets auxquels il peut atteindre quand on n'a pas examiné la châsse de Gimel.

C'est bien une œuvre limousine, celle-là : ses personnages à tête rapportée en témoignent hautement. La pièce paraît être de la fin du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle. L'artiste représente, sur la face principale, la prédication et le supplice de saint Etienne, premier martyr. Sur l'auge, à gauche, on reconnaît le saint, revêtu d'une riche dalmatique bleue semée de rosaces polychrômes, dont l'aspect, comme nous le fait remarquer Mgr Barbier de Montault, rappelle celui des verres phéniciens, et dont le dessin n'est pas sans analogie avec celui de certaines étoffes orientales. Le diacre prêche l'Evangile ; Jésus-Christ, dans une gloire, l'assiste et le bénit du haut du ciel ; mais les Juifs se bouchent les oreilles. A droite, le saint sort de la ville et on le traîne au supplice. Sur le versant du toit est représentée la lapidation, et ce n'est pas trop de tout le panneau pour le développement de cette scène. Sur la face postérieure, des anges dans des auréoles circulaires. L'ornementation de ce côté du coffret n'est pas moins intéressante. La grâce et le mouvement des arabesques qui s'y jouent ne sauraient être trop

louées. « Elles égalent, si elles ne les surpassent, les plus belles enluminures des manuscrits », a écrit un juge tout particulièrement compétent en ces matières, le savant, le regretté M. Charles de Linas. Les personnages, d'une expression remarquable et d'une variété d'attitudes surprenantes, sont exprimés en émail, ainsi que certains objets et ornements. Des émaux de plusieurs nuances, de plusieurs couleurs, sont rapprochés et disposés dans la même cuvette, de manière à indiquer des reliefs, à produire des gradations de tons. Les têtes rapportées, dont les types, en petit nombre, se reproduisent souvent sur les châsses de la même époque, et pour lesquelles chaque atelier se contentait d'avoir cinq ou six modèles, paraissent ici avoir été fondues spécialement pour cette magnifique pièce, tant elles s'ajustent bien au corps du personnage, tant leur expression est conforme au rôle de ce dernier et la direction du visage à son geste et à son attitude.

Sur le fond de cuivre court un rinceau assez ferme, un peu lourd peut-être, gravé au burin et absolument semblable à celui que nous trouvons derrière le curieux crucifix de M. Louis Bonnay, de Brive, si remarqué à l'Exposition de Limoges. Rencontre singulière : ce rinceau se retrouve exactement sur les pieds d'une châsse de l'église de Saint-Pierre de Tulle. C'est à croire que le burin qui a gravé ces trois pièces a été tenu par la même main.

La palette de l'émailleur est plus riche sur la châsse de Gimel que sur aucun autre des morceaux que nous ayons jamais vus. On y observe des bleus inusités, dont l'un presque noir, et un violet d'une grande richesse, qui paraît translucide. Le vert joue son rôle, comme dans un certain nombre de pièces limousines du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle.

La châsse est de moyenne dimension : 288 millimètres de longueur, sur 256 de haut et 102 de large. Elle se trouve portée sur quatre pieds, sans socle ni soubassement. Le faîte est surmonté d'une crête à entrées de clé à jour.

A l'Exposition de Limoges figurait un coffret de pauvre apparence, appartenant à Mgr l'Evêque et dont la monture, simple et d'exécution assez grossière, en cuivre repoussé ou plutôt estampé, ornée de bandeaux et d'encadrements circulaires formés d'un triple rang de perles, — celui du milieu composé de perles plus grosses que les deux autres, — encadrait des émaux paraissant anciens, d'aspect lamelleux, de couleur terne et de médiocre qualité. Au lieu d'émaux, la face postérieure était ornée de sim-

ples verres de couleur. Ce coffret a été décrit avec soin par M. Palustre et Mgr Barbier de Montault, dans leur publication sur l'*Orfèvrerie et l'Émaillerie limousines (Pièces exposées à Limoges en 1886)*. D'après ces deux savants, la monture n'est pas antérieure au XII<sup>e</sup> siècle ; mais les émaux pourraient remonter au XI<sup>e</sup>, et cet objet, unique suivant eux, serait de provenance étrangère. — Mais voici qu'à l'Exposition de Tulle, nous retrouvons deux châsses, celles de La Fage et d'Orliac-de-Bar, dont la garniture est exactement semblable à celle de l'évêché de Limoges : même triple rang de perles, même disposition des bandes et à peu de chose près des médaillons, mêmes pieds ronds, sans aucun décor qui les relève, même sujet : le Christ glorieux entre des anges (au moins sur celle de La Fage). Toutefois l'esprit du décor et les émaux diffèrent. Ce ne sont plus ces lamelles juxtaposées qui donnent à la pièce de l'évêché de Limoges un aspect si singulier. Ici l'émail a l'aspect habituel et présente une surface lisse et homogène. Aux deux châsses de l'Exposition de Tulle, les personnages sont réservés sur le cuivre ; mais l'artiste ne s'est pas contenté, comme cela a lieu d'ordinaire, d'indiquer les détails de leur visage, de leurs membres et de leurs vêtements par des traits gravés au burin. Dans ces traits, il a coulé une pâte rouge qui paraît avoir subi l'action du feu et qui par conséquent est un véritable émail. Si, comme nous n'en pouvons guère douter, ces pièces sont de fabrication limousine, nous avons là le plus ancien spécimen qui ait été signalé de l'emploi de la niellure dans nos ateliers.

Dans les coffrets de La Fage et d'Orliac-de-Bar, comme dans le coffret de Mgr l'évêque de Limoges, la face postérieure présente, au lieu d'émaux, de simples verres colorés en rouge, vert et bleu. Plusieurs de ces verres, dans les châsses exposées à Tulle, ont été appliqués sur des morceaux d'étoffe dont les dessins, transparaissant sous le verre, devaient offrir l'apparence des émaux translucides, avec moins de richesse et d'éclat bien entendu. Sur la châsse de Limoges, ces verres recouvrent des morceaux de parchemin où un dessin grossier a été tracé.

Moins intéressante assurément est la châsse de Saint-Pantaléon, avec ses poupées de cuivre en relief, affreux bonshommes mal dégrossis, dont les vêtements sont enjolivés de bandes verticales d'émail champlé de couleur bleue. Mais elle offre un détail remarquable et qu'il ne nous a été donné d'observer sur aucun des coffrets exposés à Tulle. Ce n'est pas une maison, une simple boîte prismatique à coupe pentagonale. Un avant-corps se dresse sur la toiture, au milieu de chacune des façades, et forme

un pignon ne dépassant pas, du reste, la face de l'auge : c'est un véritable transept. Crête ajourée, à entrées de clé.

Plusieurs chasses, celle entr'autres de Saint-Merd-la-Dordogne, sont ornées, comme celle de Saint-Pantaléon, de ces frustes figures de cuivre formant personnage à mi-corps ou aux deux tiers de hauteur, sans bras et sans jambes, à formes à peine indiquées et rappelant exactement les plus humbles poupées de carton de nos bazars. A Saint-Merd aussi, l'espèce de blouse qui couvre ce tronc est décorée de bandes verticales d'émail. Ce genre de décor doit être fort ancien et ne constitue point un progrès bien sensible sur la niellure dont nous parlions plus haut.

La décoration, en émaux, des personnages en relief appliqués sur les chasses, n'est pas fort rare. Toutefois, nous en connaissons à peine trois ou quatre exemples dans le diocèse de Limoges. L'Exposition de Tulle, seule, nous montrait six coffrets au moins garnis de figures avec cette ornementation. Le plus intéressant de beaucoup est celui de Laval, sur la toiture duquel on a rapporté des personnages qui de toute évidence n'ont pas été faits pour cette pièce. Ce sont les trois Rois mages à cheval, traités d'une façon très intéressante, et avec une recherche d'expression assez remarquable.

Ces trois cavaliers, dont les montures sont caparaçonnées d'émail, formaient sans doute le décor d'un panneau de chasse. Sur un autre panneau devaient figurer les mêmes personnages, adorant l'Enfant-Jésus et lui offrant des présents. Or, il se trouve qu'entre deux des mages à cheval, sur la toiture du coffret de Laval, on a cloué un des acteurs de cette seconde scène. Les cavaliers étant trop grands pour les panneaux sur lesquels on les a appliqués, on a coupé les pieds des chevaux...

Ces mêmes scènes : les trois rois d'Orient, à cheval, se dirigeant vers Bethléem guidés par l'étoile, et les mages aux pieds de l'Enfant divin, se trouvent reproduites sur un intéressant coffret de l'église de Beaulieu. Mais ici les personnages ne sont plus rapportés ; ils sont simplement réservés sur le cuivre et les détails gravés au burin.

La décoration en émaux des pièces de rapport en relief s'observe surtout sur la chasse de Saint-Dulcissime ou Dulcème, appartenant à l'église de Chamberet, pièce importante, mais plus précieuse par ses grandes dimensions — 480 millimètres de haut, avec la crête, et 621 de long — que par le mérite de l'artiste et par la beauté des émaux. Comme plusieurs des chasses du grand rétable de Grandmont, cette fierte présente des arcatures dont

chacune sert de niche à une statue d'apôtre. Sur la face principale, le milieu de l'auge est occupé par le crucifix, avec la Vierge et Saint-Jean au pied de la Croix ; au-dessus, sur la toiture, le Christ est représenté glorieux dans un large médaillon dont l'encadrement en *vesica piscis* n'existe plus. Du côté opposé, la partie centrale de la toiture est formée par une simple plaque de cuivre émaillée représentant l'ensevelissement d'un évêque.

Ce panneau plat, avec dessin au trait, contraste singulièrement avec le reste de la décoration de la fierte, décoration toute en relief, et peut-être la plaque en question a-t-elle été substituée à un médaillon à encadrement rapporté, représentant soit la Vierge, soit un autre personnage.

La crête de cette fierte est remarquable en ce qu'elle offre par intervalle des tours crénelées en relief qui éveillent l'idée des remparts de la cité céleste. Cette crête se termine aux deux extrémités par une grosse boule en saillie sur le pignon.

La chasse de Chamberet, bien qu'elle ait subi quelques détériorations, n'est pas en aussi mauvais état que nous avons lieu de le craindre. Nous nous rappelions l'avoir vue, il y a une douzaine d'années, en allant visiter les fouilles exécutées au Montceix par M. l'abbé Joyeux ; elle était alors reléguée sous une table du presbytère, et, selon toute vraisemblance, plus souvent heurtée par le balai de la domestique qu'époussetée par un plumeau soigneux. Il est heureux qu'elle n'ait pas souffert davantage. Nous savons qu'aujourd'hui on a pour elle plus d'égards.

Plusieurs autres chasses mériteraient une description : celle d'Obazine par exemple, véritable type du coffret Limousin, avec son auge et sa toiture garnies de poupées rapportées et la bande d'émail turquoise traversant horizontalement chaque panneau et passant derrière les figures ; — celle de Neuville, avec sa petite crête formée de deux serpents dont les têtes se relèvent vers les pignons, rompant ainsi la monotonie de la ligne droite et révélant chez l'artiste une recherche de vérité et de mouvement ; — les deux grandes chasses de la cathédrale de Tulle, modernes l'une et l'autre, mais dont l'ornementation est ancienne et intéressante.

Le coffret de Saint-Pierre de Tulle, dont nous avons déjà signalé les pieds de cuivre ornés d'un rinceau analogue à celui qu'on trouve gravé sur le champ de la chasse de Gimel, a droit à une attention toute spéciale. Les personnages qui la décorent n'ont pas été simplement dessinés à l'aide du burin. Les traits sont plus fortement indiqués et le métal profondément entaillé à

l'échoppe. Le modelé de tout le personnage se trouve ainsi accusé bien qu'avec un faible relief. Etendez une couche d'émail translucide sur ces personnages, et vous aurez ces émaux de basse taille qui ont peut-être été un acheminement vers les émaux peints. — Un coffret de l'Exposition de Limoges, appartenant au Musée National Adrien Dubouché, dénote le même travail. Ces deux pièces, sur lesquelles on trouve certains personnages absolument semblables et qui offrent, du reste, de très grandes analogies de détail, sortent du même atelier : il n'est guère possible de mettre la chose en doute.

La statue en argent doré de la Vierge tenant sur ses genoux l'Enfant-Jésus, et appartenant à l'ancienne église abbatiale de Beaulieu, est bien connue des archéologues. C'est un morceau capital du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle, qui n'a pas moins de 61 centimètres de hauteur. Elle est, par conséquent, plus grande de 14 centimètres que la statue de Breuil-au-Fâ, envoyée l'an dernier à l'Exposition de Limoges. Elle est, comme celle-ci, formée de feuilles de métal repoussé, recouvrant une âme en bois ; mais là s'arrête l'analogie. La Vierge de Beaulieu est d'une exécution beaucoup moins barbare et d'une expression qui n'a rien de l'aspect presque effrayant de l'autre statue. La Mère et l'Enfant portent des couronnes. Celle de la première ne manque pas d'élégance. Le manteau de la Vierge est retenu sur sa poitrine par un intéressant camée, et on ne compte pas moins de neuf intailles distribuées sur la pièce. Notre confrère Ernest Rupin, le laborieux et savant président de la Société scientifique et historique de Brive, a consacré naguères à la statue de Beaulieu une excellente notice accompagnée d'une fidèle reproduction.

Auprès de la Vierge de Beaulieu, les vitrines de Tulle exhibaient trois bustes-reliquaires de fort inégale valeur. Le plus intéressant, au point de vue de l'art proprement dit, est certainement celui de sainte Fortunade, conservé dans l'église de ce nom : c'est une figure de jeune fille, avec une expression de pureté, de foi et de résignation vraiment remarquable. D'après les indications du catalogue, ce morceau serait de cuivre doré ; il a une teinte qui semblerait plutôt indiquer une argenture ou un étamage qu'une dorure.

Le buste de sainte Fortunade paraît appartenir au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, qui avait fourni à l'Exposition de Limoges une œuvre du même genre, mais plus remarquable encore : la magnifique tête de saint Etienne de Muret, que possède l'église de Saint-Sylvestre, — et aussi le fameux buste de sainte Valérie de Cham

bon. — Au siècle précédent remonte le buste de saint Martin de Soudeilles, curieuse pièce dont l'exécution, en tant que dessin et travail du métal, n'est pas irréprochable, mais qui laisse voir, aux orfrois de la mitre, des émaux translucides extrêmement intéressants. Nos savants confrères pensent que la pièce est d'origine étrangère. — Le buste de saint Dumine, en argent doré, à l'église de Gimel, est peut-être moins curieux ; mais la physiologie ne manque pas d'expression et le repoussé est exécuté avec une assez grande habileté.

Les autres reliquaires offrent en général un intérêt médiocre. Il n'y a rien là qui approche du caractère et de l'exécution soignée du phylactère de Châteauponsac, du grand style de l'ange de Saint-Sulpice-les-Feuilles, de la richesse de décor du plateau à pied de ciboire d'Arnac-la-Poste, ou du rare travail de la burette à monture niellée de Milhaguet-Marval. On peut mentionner toutefois trois ou quatre bras avec quelques ornements en filigranes, un reliquaire-monstrance à l'église de Darazac, le reliquaire cylindrique d'Orliac-de-Bar, enfin la très curieuse plaque-reliquaire de Beaulieu avec ses figures gravées et sa longue inscription du XIII<sup>e</sup> siècle.

Moins belle que les croix d'Eymoutiers, des Cars et de Gorre, la croix de l'église de Darnetz n'en est pas moins intéressante avec son joli filigrane et sa légère et élégante ornementation. Elle mériterait d'être reproduite.

Il faut donner une mention toute particulière à un objet que les organisateurs de l'Exposition de Limoges avaient demandé en vain et que la commission de Tulle, plus heureuse, a réussi à obtenir : la colombe eucharistique de l'église de Laguenne, en cuivre doré, ornée d'émaux. Par une rare et heureuse rencontre, M. Fage et M. l'abbé Paré ont trouvé, dans l'église d'Auriac-Xaintrie, une fort belle crosse de suspension provenant de l'abbaye de Valette : en sorte que la colombe de Laguenne a pu être présentée aux visiteurs de l'Exposition de Tulle avec son mode de suspension traditionnel et son véritable aspect. Ce n'était point un des moindres sujets d'attraction de la section rétrospective.

Signalons encore la rare navette émaillée de l'église de Soudeilles, plusieurs custodes, entre autres celle portant le nom de Louis d'Aubusson, évêque de Tulle, et la date de 1459 ; une curieuse croix d'autel avec son pied, à M. l'abbé Pau, enfin un fragment curieux : une plaque de cuivre émaillée, appartenant à M. l'abbé Bordes et portant un personnage en relief qui pourrait

*N. Laudin, émailleur à Limoges* était l'œuvre de Nicolas II Laudin qui vivait au premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, tandis que Jacques I a produit dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup>; Jacques II avait été contemporain de l'un et de l'autre. C'est aussi à Nicolas II qu'il faut attribuer *le Saint Charles Borromée* (n° 450 bis), et probablement *la Sainte Marguerite* (n° 453).

Il était aisé de distinguer plusieurs Nouailher parmi les émaux de M. Toinet. *Le Saint Jean* (n° 444) sortait de l'atelier de Pierre II; il est signé en noir sur un revers de fondant. C'est une grisaille analogue à toutes celles qu'a produites cet émailleur pendant sa première manière. L'effet en est relativement bon et prouve que l'auteur avait encore souci des traditions de la belle époque; mais le dessin s'affaiblit déjà très sensiblement, les figures commencent à porter, dans les yeux surtout, l'empreinte de cette afféterie dont seront bientôt marqués, avec tant d'exagération, tous les ouvrages des derniers Nouailher et de Pierre II lui-même; comme procédé d'exécution, les enlèves à l'aiguille dans le blanc sont à peu près abandonnés. Cette pièce doit dater de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. — Le n° 438, *Salvator Mundi*, était un bénédictin en émaux de couleur exécuté par le même émailleur, mais à une date un peu plus récente; il nous montre la transformation du faire de Pierre II Nouailher pendant la seconde manière: son dessin d'une mignardise spéciale est devenu très faible, son coloris point toujours heureux, mais bien translucide et brillant. *Le Christ en croix* (n° 439) est encore du même émailleur et de la même époque.

Les deux pièces les plus intéressantes de cette collection étaient les n° 443 et 448. La première est une petite plaque en émaux de couleur représentant *la Vierge et l'Enfant*. Cet émail rappelle assez, par le goût du dessin et la clarté limpide du coloris, *l'Annonciation* (n° D. 588) de l'anonyme I. C. au Louvre. C'est ce même aspect brillant et fin, ce style un peu incorrect mais élégant. Ici, toutefois, la coloration bleue et turquoise est plus soutenue, le dessin plus cherché et moins bon, surtout dans l'Enfant Jésus; il rappelle le style du Parmesan. Cette jolie plaque est de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. — La seconde, *La Descente de Croix*, est absolument analogue au *Saint Michel* du Musée de Limoges (n° 34 du Catalogue des Emaux peints à l'Exposition de Limoges en 1886). La plaque a la même surface à peu près plane et grumeleuse, ces mêmes grandes étoiles d'or, si particulières, dans le fond, ce même coloris spécial bleuâtre et froid. Le dessin vise à l'élégance, mais il est inhabile, l'exécution en somme faible et hésitante; les rehauts d'or sont posés en petits traits lourds et incertains,



les carnations accentuées assez vivement par endroits, comme chez les petits émailleurs des débuts de la décadence. Cette pièce, de dimensions assez importantes, doit dater de l'extrême fin du xvi<sup>e</sup> siècle ; elle offre bien la manière un peu tourmentée et prétentieuse de Suzanne Court et de son école. Le coloris est plus clair et plus terne que dans les grands plats du Louvre signés de cette artiste, mais on y retrouve une recherche de brillant et une touche communes. Nous attribuerions volontiers cette plaque à l'atelier que nous venons d'indiquer. Malgré les défauts signalés, elle est d'un aspect peu ordinaire, et mérite de fixer l'attention.

Après la collection de M. Raymond Toinet, il convient de signaler celle de M. Bardon, à Bar. On y remarquait plusieurs émaux de Jacques I Laudin, entre autres *la Vierge* (n° 438), *Saint François-Xavier* (n° 459) et un *Ecce Homo* (n° 471) dont le revers typique, violacé clair translucide, doit être observé ; c'est le ton presque toujours adopté par Jacques I pour ses contre-émaux. Il s'y trouvait aussi quelques Nouailher, notamment une *Sainte Madeleine* (n° 474), travail de Pierre II, dans sa seconde manière ; les épaisseurs du modelé blanc y sont outrées et les tons des colorations mélangés et rompus ensemble, comme dans une peinture à l'huile et contrairement à la méthode usitée en émail, où, d'habitude, chaque couleur est employée franche. L'effet est loin d'en être meilleur. Cette pièce, qui est signée, a, de prime abord, un faux air des travaux lourds et criards de François ou Jehan II Poylevé. Le n° 437, *la Vierge et l'Enfant*, bénitier, lui était analogue.

Nous nous garderons d'oublier la *Sainte Claire* (n° 462), appartenant aussi à M. Bardon ; c'est un curieux et intéressant émail signé N L accolés. Il est très probablement l'ouvrage de Nicolas I Laudin (seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle), dont il présente le contre-émail habituel, bleuâtre foncé. Un personnage, en costume du temps, est agenouillé, à gauche, devant la sainte qui se tient debout ; c'est sans doute le donateur ou le destinataire du tableau. Ce qu'il y a tout particulièrement à noter dans cet émail, c'est l'emploi du paillon. La coiffure du personnage, sorte de casquette de jockey à visière très allongée et relevée verticalement, est colorée en brun et vert sur paillon d'or. Cette plaque et les fort jolis canons d'autel de la Cathédrale de Limoges sont, à notre connaissance, les seules pièces où les Laudin aient appliqué le paillon dans leurs sujets. On remarquera que les canons d'autel de la Cathédrale sont également signés N L accolés et que leurs revers offrent le même ton que celui du n° 462. Nous les avons attribués aussi, dans notre Catalogue de l'Exposition de

manière ; le troisième ayant vécu entre 1700 et 1760 et auquel il faudrait adjuger les pièces de la seconde manière ; ce serait tant pis pour lui. Nous aimerions assez cette hypothèse, si elle est admissible.

Au surplus, nous ne nous sentons nullement disposé à descendre en champ clos pour une aussi peu intéressante cause, et nous livrons tous les Pierre Nouailher à la justice de notre ami, qui certes viendra à bout d'eux, fussent-ils trois et même plus de trois, — la chose n'est pas impossible.

Ce qui nous reste à voir dans cette salle n'est pas sans offrir de l'intérêt. M. Bardon possède un émail d'un certain prix, dans sa *Sainte Claire*, où l'emploi du paillon, plus encore que l'initiale, révèle Nicolas I Laudin, l'auteur des beaux canons d'autel de la cathédrale de Limoges. Le *Saint François Xavier* de M. René Fage est signé H. P. et paraît être l'œuvre de ce Poncet dont on ne connaît pas exactement le prénom et que les uns appellent Henri, les autres Hélié. — Encore un Jean Limosin, assez médiocre du reste : la *Sainte Face*, à M. l'abbé Bordes. — Puis une douzaine de Laudin, parmi lesquels un intéressant Christ, de Nicolas I, à M. Soulié, à M. Bardon, — enfin un certain nombre de Nouailher, dont pas un, malheureusement, ne porte la signature et ne dénote le talent de Couly, le premier et le meilleur artiste de son nom.

Parlerons-nous des ivoires ! nous les avons à peine entrevus et n'avons gardé le souvenir que d'une poire à poudre décorée d'un Jugement de Paris d'un assez grand style, à M. de Meynard de la Sudrie ; — des armes et de la céramique, qui présentaient pourtant quelques curieux échantillons ? Nous avons eu à peine le temps d'y jeter les yeux... — Des livres et gravures ? Sauf quelques ouvrages assez rares du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle et quelques gravures intéressantes, la plupart dues à des artistes Flamands ou Hollandais, notre exploration ne nous y a rien fait découvrir d'une réelle valeur. — Dans les manuscrits, un seul nous a paru mériter d'être étudié avec soin : un magnifique Missel, richement enluminé, paraissant d'origine italienne et dans ce cas pouvant remonter au xiv<sup>e</sup> siècle. Outre un grand nombre de lettres ornées et d'initiales tracées sur fond d'or avec beaucoup de soin et de délicatesse, on y trouve deux grandes enluminures fort remarquables, et quelques personnages peints au bas des pages et qui donnent l'impression de véritables tableaux.

Nous aurions voulu regarder les riches collections de curiosités de tout genre prêtées par M. le comte et M. le vicomte de Sainte-Fortunade et par M. Mathieu Borie ; quelques pièces

d'argenterie intéressantes; les monnaies de M. l'abbé Pau; les débris de marbre et de sculpture recueillis à Tintigniac; la précieuse galerie préhistorique de M. Philibert Lalande... Impossible. Le temps pressait; et nos yeux fatigués, nos esprits las nous refusaient l'attention. A peine avons-nous pu examiner trop rapidement les tableaux. Quelques peintures anciennes se font remarquer dans le nombre et ne souffrent pas trop du voisinage du coloris parfois bien éclatant des œuvres modernes, de quelques portraits surtout. Admirons cependant un panneau, espagnol peut-être, appartenant à M. R. Toinet, et d'un effet saisissant : *la Vierge donnant un dernier baiser au Christ détaché de la Croix*. Les deux figures sont admirables. — Arrêtons-nous un instant devant deux toiles, à M. de Meynard, dont une attribuée à Jouvenet, et devant quelques peintures envoyées par diverses églises du diocèse. — Parmi les portraits, celui de Mgr Bertaud n'est peut-être pas un chef-d'œuvre; mais il nous a semblé d'une frappante ressemblance. — Au-dessous de lui, nous reconnaissons la figure à la fois robuste et fine de l'abbé Joseph Roux, chanoine de Tulle, le félibre limousin, le philosophe vigoureux dont le premier volume de *Pensées* produisit, il y a trois ou quatre ans, une si grande impression, et obtint un si légitime succès. Nous notons et nous ne sommes pas le premier à faire cette remarque, une certaine ressemblance au physique, comme au moral — ressemblance qu'on retrouve même dans la façon de parler — entre l'abbé Roux et un autre écrivain limousin, robuste et fin aussi, penseur comme le chanoine de Tulle, prêtre comme lui, et comme lui homme de mérite; nous avons nommé Jean Grange.

Notre revue est achevée. On la trouvera bien incomplète. C'est notre avis; mais pouvait-il en être autrement? Forcés de visiter en quelques heures une Exposition qui eût demandé plusieurs jours d'études, nous nous sommes attachés plus particulièrement aux objets qui excitaient au plus haut point notre curiosité et notre intérêt. — Nous ne le savons que trop : il y avait bien autre chose à admirer dans les galeries de la Manufacture d'armes! D'autres examineront ce que nous n'avons pu voir et parleront des objets d'art, des produits industriels, des mille curiosités devant lesquelles il nous a été interdit de nous arrêter. A chacun sa tâche et son tour.

Pour nous, nous avons rapporté, aucun de nos compagnons de voyage ne nous démentira, la meilleure impression de cette trop rapide visite à l'Exposition de Tulle. L'accueil cordial qui nous a

été fait par quelques-uns de nos confrères n'est assurément pas étranger au souvenir que nous en garderons, et la charmante soirée que nous avons passée dans un salon hospitalier, en compagnie de quelques-uns des Membres de la Commission et de nos confrères de la Société des lettres, sciences et arts de Tulle, compte pour beaucoup dans cet aimable souvenir. Mais, pas plus que d'aussi précieuses sympathies, nous n'oublierons le sérieux intérêt, la grande importance de l'exhibition elle-même. Les organisateurs de cette Exposition, M. Emile Fage, M. le colonel Lestourgie, M. l'abbé Paré, M. Rabès, M. Hugues, M. Soulié, M. Bardon et leurs collaborateurs ont mené à bien, à travers mille difficultés et dans un laps de temps fort court, une entreprise devant laquelle un courage ordinaire eût reculé. L'amour de leur pays, le désir de le faire connaître et admirer des étrangers a excité leur ardeur et doublé leurs forces. Leur œuvre, intéressante aujourd'hui, deviendra féconde par les rapprochements dont elle aura offert l'occasion. Qu'il nous soit permis de leur renvoyer le compliment adressé l'an dernier au Comité de l'Exposition de Limoges dans notre cher idiome natal :

*I fan onour ó Limousi,  
Quí can fu quel' erposici...*

Ils ont fourni, en effet, d'importants matériaux pour l'histoire de notre art provincial et dressé un véritable monument à la gloire de notre Limousin. Ils ont fait une œuvre utile, généreuse, patriotique, à laquelle tout le monde a applaudi et dont leurs confrères de la Société archéologique et historique de Limoges tiennent à les féliciter encore une fois de tout cœur.

Louis GUIBERT.

## II

### LES ÉMAUX PEINTS A L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE TULLE

Le lundi, 18 juillet, la Société archéologique du Limousin, représentée par son Président, M. le chanoine Arbello, M. Louis Guibert, son Vice-Président, et MM. Paul Ducourtieux et Louis Bourdery, se rendait à Tulle pour visiter l'Exposition artistique et rétrospective organisée dans cette ville à l'occasion du Concours régional.

L'accueil le plus empressé et le plus affable nous était fait par nos vaillants et érudits confrères de la Corrèze. Qu'ils nous soit permis d'exprimer à leur Président, M. Emile Fage, notre gratitude, d'abord, pour leur bienveillance, — nos plus sincères félicitations ensuite, pour le résultat remarquable qui a couronné leurs efforts. Leur Exposition, comme celle de Limoges, portera de nombreux fruits, et des savants reconnus en feront bénéficier sous peu le public (1). La section de l'orfèvrerie du moyen-âge était surtout digne du plus grand intérêt : notre Président et notre Vice-Président l'ont étudiée avec leur compétence spéciale.

Les manuscrits et imprimés étaient naturellement du ressort de M. Paul Ducourtieux, qui en parlera en bibliophile distingué. Une tâche heureusement très modeste nous incombait, celle d'examiner les anciens émaux peints. Voici à peu près les notes prises en marge du Catalogue, dans la visite beaucoup trop rapide que nous avons pu faire à l'Exposition de Tulle.

Deux grandes vitrines étaient garnies d'une ciquantaine d'émaux peints, parmi lesquels le xvi<sup>e</sup> siècle, il faut le dire tout de suite, n'était représenté que par quelques spécimens seulement ; les Laudin et les Nouailher avaient fourni presque tout le contingent.

La collection de M. Raymond Toinet, ancien magistrat, ne comprenait pas moins de dix-huit pièces, dont quelques-unes réellement intéressantes. On y voyait des travaux bien caractéristiques des principaux artistes des deux familles d'émailleurs que nous venons de citer. Ainsi : un *Saint Jean-Baptiste* (n° 436 du Catalogue), un *Saint François-Xavier* (n° 447), un *Christ* (n° 449), de Jacques I Laudin, aux types vulgaires mais non dénués de caractère, à la facture robuste. — De Jacques II Laudin, qui se distingue, au contraire, par une touche finie, mais chez lequel le dessin est plus maniéré et souvent mièvre : *La Sainte Vierge* (n° 440), *Sainte Madeleine*, plaque de bénitier dont la coquille a été enlevée (n° 446), une *Sainte Thérèse* (n° 451), très analogue à celle du cabinet de M. Astaix, de Limoges, qui donne si complètement l'idée du faire soigné mais mesquin de cet émailleur ; sa rocaille assez légère de blanc est accompagnée de traits d'or disposés en touffes fournies et raides d'une façon toute spéciale à Jacques II Laudin. — La *Sainte Madeleine* (n° 441), signée

(1) MM. Léon Palustre et Barbier de Montault annoncent une publication faisant suite à l'*Exposition de Limoges* et qui aura pour titre l'*Exposition de Tulle*. — M. Rupin donnera aussi dans l'*Œuvre de Limoges* la reproduction des plus précieux objets d'orfèvrerie exposés à Tulle.

*N. Laudin, émailleur à Limoges* était l'œuvre de Nicolas II Laudin qui vivait au premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, tandis que Jacques I a produit dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup>; Jacques II avait été contemporain de l'un et de l'autre. C'est aussi à Nicolas II qu'il faut attribuer *le Saint Charles Borromée* (n° 450 bis), et probablement *la Sainte Marguerite* (n° 453).

Il était aisé de distinguer plusieurs Nouailher parmi les émaux de M. Toinet. Le *Saint Jean* (n° 444) sortait de l'atelier de Pierre II; il est signé en noir sur un revers de fondant. C'est une grisaille analogue à toutes celles qu'a produites cet émailleur pendant sa première manière. L'effet en est relativement bon et prouve que l'auteur avait encore souci des traditions de la belle époque; mais le dessin s'affaiblit déjà très sensiblement, les figures commencent à porter, dans les yeux surtout, l'empreinte de cette afféterie dont seront bientôt marqués, avec tant d'exagération, tous les ouvrages des derniers Nouailher et de Pierre II lui-même; comme procédé d'exécution, les enlevages à l'aiguille dans le blanc sont à peu près abandonnés. Cette pièce doit dater de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. — Le n° 438, *Salvator Mundi*, était un bénédicteur en émaux de couleur exécuté par le même émailleur, mais à une date un peu plus récente; il nous montre la transformation du faire de Pierre II Nouailher pendant la seconde manière: son dessin d'une mignardise spéciale est devenu très faible, son coloris point toujours heureux, mais bien translucide et brillant. Le *Christ en croix* (n° 439) est encore du même émailleur et de la même époque.

Les deux pièces les plus intéressantes de cette collection étaient les n° 443 et 448. La première est une petite plaque en émaux de couleur représentant *la Vierge et l'Enfant*. Cet émail rappelle assez, par le goût du dessin et la clarté limpide du coloris, l'*Annonciation* (n° D. 588) de l'anonyme I. C. au Louvre. C'est ce même aspect brillant et fin, ce style un peu incorrect mais élégant. Ici, toutefois, la coloration bleue et turquoise est plus soutenue, le dessin plus cherché et moins bon, surtout dans l'Enfant Jésus; il rappelle le style du Parmesan. Cette jolie plaque est de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. — La seconde, *La Descente de Croix*, est absolument analogue au *Saint Michel* du Musée de Limoges (n° 34 du Catalogue des Emaux peints à l'Exposition de Limoges en 1886). La plaque a la même surface à peu près plane et grumeleuse, ces mêmes grandes étoiles d'or, si particulières, dans le fond, ce même coloris spécial bleuâtre et froid. Le dessin vise à l'élégance, mais il est inhabile, l'exécution en somme faible et hésitante; les rehauts d'or sont posés en petits traits lourds et incertains,

les carnations accentuées assez vivement par endroits, comme chez les petits émailleurs des débuts de la décadence. Cette pièce, de dimensions assez importantes, doit dater de l'extrême fin du xvi<sup>e</sup> siècle ; elle offre bien la manière un peu tourmentée et prétentieuse de Suzanne Court et de son école. Le coloris est plus clair et plus terne que dans les grands plats du Louvre signés de cette artiste, mais on y retrouve une recherche de brillant et une touche communes. Nous attribuerions volontiers cette plaque à l'atelier que nous venons d'indiquer. Malgré les défauts signalés, elle est d'un aspect peu ordinaire, et mérite de fixer l'attention.

Après la collection de M. Raymond Toinet, il convient de signaler celle de M. Bardon, à Bar. On y remarquait plusieurs émaux de Jacques I Laudin, entre autres *la Vierge* (n° 438), *Saint François-Xavier* (n° 459) et un *Ecce Homo* (n° 471) dont le revers typique, violacé clair translucide, doit être observé ; c'est le ton presque toujours adopté par Jacques I pour ses contre-émaux. Il s'y trouvait aussi quelques Nouailher, notamment une *Sainte Madeleine* (n° 474), travail de Pierre II, dans sa seconde manière ; les épaisseurs du modelé blanc y sont outrées et les tons des colorations mélangés et rompus ensemble, comme dans une peinture à l'huile et contrairement à la méthode usitée en émail, où, d'habitude, chaque couleur est employée franche. L'effet est loin d'en être meilleur. Cette pièce, qui est signée, a, de prime abord, un faux air des travaux lourds et criards de François ou Jehan II Poylevé. Le n° 437, *la Vierge et l'Enfant*, bénitier, lui était analogue.

Nous nous garderons d'oublier la *Sainte Claire* (n° 462), appartenant aussi à M. Bardon ; c'est un curieux et intéressant émail signé N L accolés. Il est très probablement l'ouvrage de Nicolas I Laudin (seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle), dont il présente le contre-émail habituel, bleuâtre foncé. Un personnage, en costume du temps, est agenouillé, à gauche, devant la sainte qui se tient debout ; c'est sans doute le donateur ou le destinataire du tableau. Ce qu'il y a tout particulièrement à noter dans cet émail, c'est l'emploi du paillon. La coiffure du personnage, sorte de casquette de jockey à visière très allongée et relevée verticalement, est colorée en brun et vert sur paillon d'or. Cette plaque et les fort jolis canons d'autel de la Cathédrale de Limoges sont, à notre connaissance, les seules pièces où les Laudin aient appliqué le paillon dans leurs sujets. On remarquera que les canons d'autel de la Cathédrale sont également signés N L accolés et que leurs revers offrent le même ton que celui du n° 462. Nous les avons attribués aussi, dans notre Catalogue de l'Exposition de

Limoges (n° 102 à 104) à Nicolas I Laudin. La *Sainte Claire* n'est pas traitée avec la même perfection. Elle rappelle un peu, par l'attitude des personnages et le ton vert olive de certaines colorations, la plaque « *Ex voto* » (sic) du Musée de Limoges (n° 87 du Catalogue de l'Exposition de Limoges).

M. Ramond avait exposé deux plaques de Nicolas II Laudin : la *Vierge* (n° 466) et *Saint Alexis* (n° 464), ce dernier signé *N. Laudin, emailleur pres les iesuites a Limoges*. Le revers de cette pièce, bleuâtre très sombre avec marbrures violacées, est celui que l'on rencontre habituellement sous les travaux de cet émailleur. L'Exposition de Limoges en 1886 possédait (n° 461 de son Catalogue) le même sujet, la mort de saint Alexis au pied d'un escalier, traité exactement de même façon, en tons vitrifiables grisâtres et sans richesse, appliqués sur fond blanc, comme dans une peinture sur porcelaine ou faïence; mais la plaque était signée B. N. (Baptiste Nouailher). Les deux émailleurs ont été contemporains et de leur temps (commencement du xviii<sup>e</sup> siècle) la véritable peinture en émail avait cédé le pas à un simple coloriage sur couche d'émail blanc.

A M. de Meynard, du Peuch, appartenait un *Saint Pierre* (n° 475), signé de Jacques Laudin, avec l'adresse *aux faubourgs de Manigne*. L'orthographe de cette inscription est celle de Jacques II; le revers bleuâtre est celui qu'il emploie de préférence. Si nous insistons sur ces différences de détail, c'est qu'elles sont moins connues que les différences de style. — Au même amateur appartenait encore un de ces innombrables, mais toujours intéressants portraits de *Saint François-Xavier* (n° 477) exécutés d'après quelque gravure du temps, par H. Poncelet, à la suite de la canonisation du patron de l'ordre des Jésuites (1622). Le revers est, comme toujours, en fondant, avec le monogramme en noir H. P. accolés.

M. le docteur Faugeyron avait prêté à l'Exposition un assez joli *Christ* (n° 478), signé *N. Laudin, emailleur pres les iesuistes a Limoges*, analogue à celui de M. Lamy de La Chapelle, de Limoges (n° 216 du Catalogue de Limoges). Il doit être attribué à Nicolas I Laudin, tandis que le second sort de l'atelier de Jacques II Laudin.

On devait à l'obligeance de plusieurs autres collectionneurs divers travaux des derniers Nouailher d'un mérite inférieur et dont il n'y a point à parler ici en détail. Nous terminerons ce rapide compte rendu d'une exhibition intéressante à plusieurs titres par la mention de deux jolis petits médaillons ronds que dissimulait une vitrine retirée et qui ne sont pas les pièces les



moins curieuses de celles que nous avons déjà signalées. Ce sont deux grisailles provenant de la succession Borie (n<sup>os</sup> 480 bis et 480 ter) et qui représentent *Saint Pierre* et *Saint Mathieu*. Ces petites figures, qui ne sont pas sans style, appartiennent à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle. Leurs contre-émaux sont en fondant, comme ceux des plaques de cette époque.

LOUIS BOURDERY.

### III

#### LES MANUSCRITS ET IMPRIMÉS A L'EXPOSITION DE TULLE.

Pendant que nos collègues de la Société archéologique payaient un juste tribut d'admiration à la magnifique collection d'objets d'orfèvrerie religieuse exposés à Tulle, notre attention était appelée par une vitrine contenant des manuscrits et imprimés. Nous espérons trouver quelques-uns des manuscrits exécutés dans nos anciens monastères limousins ou tout au moins des spécimens des anciennes presses du Bas-Limousin.

Nous n'avons trouvé au contraire que des manuscrits ou des ouvrages pour la plupart étrangers non-seulement à la province, mais encore à la France. Cependant nous connaissons dans la Corrèze plusieurs bibliophiles qui, nous en sommes sûrs, n'auraient pas mieux demandé que de placer sous les yeux des visiteurs les richesses de leur bibliothèque.

Le plus beau livre de la vitrine est certainement celui désigné sous le nom de *Missel de Saint-Victour* (n<sup>o</sup> 24 du Catalogue). Mais il n'appartient pas à la petite commune de la Corrèze qui porte ce nom, s'il lui a jamais appartenu ? son possesseur est M. de Bargue. Dans tous les cas, le nom de Victour, corruption de celui de Victor, est celui d'un saint italien, comme on le sait. Le manuscrit est in-folio, écrit sur deux colonnes, en gothique de la fin du xiv<sup>e</sup> siècle ou du commencement du xv<sup>e</sup>. L'examen du calendrier ne nous a donné aucun nom de saints locaux qui permettent de le rattacher à telle ou telle province.

Tout au contraire, les charmantes miniatures placées en tête des pages du calendrier et représentant les travaux des douze mois de l'année, et surtout les deux grandes compositions qui

occupent le milieu du manuscrit et précèdent immédiatement l'ordinaire de la messe, se rapprochent du genre italien. La miniature de gauche représente le Christ dans sa gloire, entouré des attributs des quatre évangélistes ; celle de droite, la Crucifixion, avec la Vierge et saint Jean au pied de la croix ; au second plan se montrent des soldats et plusieurs personnages.

L'attitude de ces personnages et les couleurs employées ne ressemblent en rien à la manière dont les mêmes sujets sont traités dans les manuscrits français.

Par contre, nous pouvons appliquer à ce manuscrit les remarques de M. Lecoy de La Marche : « L'ornement italien a toujours un aspect uniforme très reconnaissable, rinceaux larges, feuillages lourds, empruntés à la flore grasse du pays, mélange caractéristique de couleurs voyantes où dominent le jaune et le vert et qui se retrouve aujourd'hui encore dans le costume comme dans la décoration des églises ; tels sont les principaux éléments des initiales et des bordures, jusqu'à la métamorphose amenée vers la fin du moyen-Âge par l'étude de l'antique. »

Dans le Missel de Saint-Victour, c'est surtout le rouge qui domine. Nous avons remarqué une particularité curieuse : dans la marge, au bas de deux feuillets, se trouvent deux petits dessins au trait fort originaux et très spirituels. Sont-ils dûs à l'enlumineur ou à l'un des possesseurs du Missel, c'est ce que nous ne saurions dire.

Nous devons aussi une mention spéciale à une miniature qui orne le bas d'un feuillet recto. Un moine à la barbe blanche, assis sur un banc de gazon, adresse des conseils à un autre jeune moine qui se tient debout à quelques pas devant lui. Le dessin correct, l'expression des physionomies et la délicatesse du coloris de ce petit tableau fixent agréablement l'attention.

Près de ce manuscrit, s'en trouvaient deux autres in-folio, appartenant, comme tous ceux catalogués sous les n<sup>os</sup> 1 à 10, à M. l'abbé Pau, auquel l'Exposition de Tulle est redevable de plusieurs objets d'orfèvrerie, dont quelques-uns figuraient à l'Exposition de Limoges l'année dernière. Les deux manuscrits en question (n<sup>os</sup> 6 et 7 du Cat.) sont en parfait état de conservation ; mais sans titre. Leur écriture est du x<sup>v</sup> siècle : l'un est une histoire romaine et l'autre un mélange de biographie et de morale. Leurs initiales sont à rinceaux et à filigranes.

Venaient ensuite divers recueils de prières manuscrits des xiv<sup>e</sup>, xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles (n<sup>os</sup> 8 à 16, 26 et 28). Comme tous les recueils de prières de ces époques, ceux-ci renferment soient des initiales ornées, soit des miniatures occupant toute la page et des bor-

dures de fleurs couvrant toutes les marges, Plusieurs de ces manuscrits proviennent d'une bibliothèque italienne. L'explicit du n° 13 est ainsi conçu : « Processionarium secundum ordinem » fratrum prædicatorum scriptum et notatum per presbiterum » Joannem de Vitalibus de Quintiano (1), anno 1545. » La reliure de ce manuscrits offre un beau spécimen des reliures de la Renaissance, avec tranche ciselée et deux fermoirs peau recouverts de feuillages d'argent. Au centre des plats, un riche écusson accosté du nom du possesseur : S<sup>r</sup> Chiara, Sœur Claire. — A la fin de l'office de la Vierge, portant le n° 15 du Catalogue, on lit encore le nom d'un possesseur italien : Pietro Santo Guiseppe dono Fationi Dal. M. Rio. Sign. Don Ambrogio Carnovali.

Pour en terminer avec les manuscrits, voici un petit livre d'une écriture du xvii<sup>e</sup> siècle, ayant pour titre : *Pratique de la préparation à la mort*. Sur le premier feuillet on lit : « Livre que j'ai vu entre les mains de Louis quatorze pendant toute la maladie dont il est mort. » C'est à ce souvenir historique que le manuscrit de M<sup>me</sup> Froment de Champlagarde doit sa valeur.

Une seule pièce historique relative au Bas-Limousin figurait dans la vitrine. C'est une lettre d'Henri III adressée à M. de Lanthonye, pour le remercier de ses services dans la défense de la ville de Tulle, en 1585, avec signature autographe de Henri III et sceau bien conservé. Cette belle pièce appartient à l'un des membres de la famille.

Nous avons vu aussi, dans le même ordre d'idées, un Recueil de mémoires concernant la succession de la célèbre marquise de Pompadour : il est inédit, paraît-il.

Comme nous l'avons dit, c'est avec une certaine surprise que nous n'avons trouvé aucun livre imprimé à Limoges ou à Tulle.

Le plus ancien des ouvrages exposés (n° 27 du Catalogue) est un livre d'*Heures à l'usage de Paris*, imprimé pour Antoine Vérard, le 26 juin 1510. Cet exemplaire est sur vélin ; mais il est en très mauvais état. Le titre, une partie du calendrier et plusieurs gravures ont été coupés.

La dernière page est occupée par une belle marque de Vérard. On lit au bas de la page précédente :

« Ces presentes heures furent achevees a Paris le xxv<sup>e</sup> jour de juing lan mil cinq cens et dix pour Antoine Verard, demeurant devant nostre Dame de Paris (2). »

(1) Nom d'une petite ville de l'Italie.

(2) BRUNET, *Manuel du libraire*, tome V ; col. 1610, l'identifie ainsi : in-8° goth. de 125 ff., almanach de XVIII ans, de 1503 à 1520. Mêmes bordures et mêmes grandes planches que les éditions de 1508 et 1509.

On sait que Vêrard est l'un des imprimeurs-libraires parisiens qui ont valu à la capitale, aux débuts de l'imprimerie, une réputation européenne pour l'excellente exécution des livres d'heures. Comme les premiers libraires-imprimeurs, Vêrard voulait ménager la transition entre le livre manuscrit et le livre imprimé ; pour cela il multipliait les initiales, les grandes planches, qui étaient moins terminées que les vignettes d'encadrement afin de mieux recevoir l'embellissement de la peinture. Ce libraire occupait une quantité de miniaturistes que l'invention de l'imprimerie avait dépossédés de leur art. Dans l'exemplaire exposé à Tulle, non-seulement toutes les initiales sont colorisées, mais l'artiste s'est attaché à effacer complètement le trait imprimé avant d'appliquer le coloris. Nous observons le même fait dans les *Heures de la Vierge*, imprimées à Paris par Germain Hardouyn, en 1520 (n° 5 du Catalogue).

Comme dans les manuscrits, nous retrouvons dans les imprimés des ouvrages ayant des attaches italiennes. C'est le *Brunonis expositio* (1), imprimé à Paris en 1509, par Rembolt, et le *Commentaire de la Somme de Saint Thomas*, par le frère Thomas de Via Laietani, imprimé à Rome en 1511.

Nous regrettons que le temps ne nous ait pas permis d'attribuer un nom d'imprimeur et une date à un livre d'heures (n° 4 du Catalogue) sans commencement ni fin, qui paraît remonter aux premières années du xvi<sup>e</sup> siècle, à la suite duquel on a relié l'ouvrage suivant : *Extrait de plusieurs saints docteurs, propositions, dicts et sentences*, imprimé à Paris, par Guillaume Merlin, entre 1538 et 1570.

Deux libraires de Tulle, MM. Guillemy et Serre, avaient exposé deux beaux ouvrages à gravures de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, sortant d'imprimeries flamandes ou hollandaises : le premier, un évangile et le second, une bible en images.

Nous pensons que cette Exposition de manuscrits et imprimés, qui est intéressante assurément, aurait gagné à être plus complète et surtout plus locale. Mais telle qu'elle est, elle a pu cependant exciter la curiosité des bibliophiles et donner le goût des beaux et bons livres à quelques personnes. Pour cette raison, nous adressons nos sincères remerciements aux organisateurs.

Paul DUCOURTIEUX.

---

(1) L'ouvrage est de saint Bruno d'Asti, né à Soleria, en Piémont, évêque de Segni, mort en 1125.

# PROCÈS-VERBAUX DES SÉANCES

---

SÉANCE DU 26 JANVIER 1886

---

**Présidence de M. l'abbé ARBELLOT, Président**

Présents : MM. l'abbé Arbellot, Astaix, Guibert, Camille Marbouty, Moufle, de Bruchard, Ducourtieux, Mariaux, Poullin, Amand Dubois, Alph. Berthet, Fage, l'abbé Tandean de Marsac, Hervy, Geay et Garrigou-Lagrange, secrétaire.

Le procès-verbal de la dernière séance est lu et adopté.

M. le Président énumère les publications et bulletins qu'a reçus la Société depuis la dernière séance et fait une mention spéciale des ouvrages suivants : 1° *Enclaves poitevines du diocèse de Limoges*, par M. Louis Guibert ; 2° *Les émigrés Limousins à Quiberon*, par le même ; 3° le *Bulletin de la Société archéologique de Saintonge*, contenant un article sur les statues équestres de Constantin, par M. Louis Audiat, qui émet la singulière opinion que le cavalier, dans chacune de ces statues, représentait le seigneur du lieu ; 4° le *Bulletin monumental*, où l'on trouve un article de M. J. de Laurières sur le relèvement d'une dalle funéraire qui recouvrait, dans l'église de Saint-Junien, le tombeau de Martial Formier, abbé de Saint-Jean-d'Angély et chanoine de Saint-Junien, où il mourut à l'âge de quatre-vingt-dix ans, le 13 mars 1513 ; 5° l'*Almanach charentais pour 1886*, par M. Ducourtieux ; 6° le 2°

volume des *Mémoires de la Société d'anthropologie de Washington (Etats-Unis)*. M. Walter-Hoffman, son secrétaire général, en nous adressant ce volume, manifeste l'espoir que nous voudrions bien échanger nos publications avec les siennes et demande à faire partie de notre Société. M. le secrétaire général est chargé de répondre favorablement aux demandes de M. Walter-Hoffman et de le remercier de son envoi ; 7° une *Notice sur Magnac-Laval*, deuxième partie, dont l'auteur, M. le comte de Couronnel, fait hommage à la Société ; et 8° les *Courses de chevaux en Limousin*, par M. Edmond Jabet, hommage de l'auteur. Ce livre est très intéressant, rempli d'anecdotes piquantes et de renseignements précieux. La Société remercie M. Jabet.

M. le Président communique à la Société une circulaire de M. le Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, qui recommande, pour le Comité des travaux historiques et scientifiques, d'étudier et de traiter la question des assemblées générales des communautés d'habitants, en France, sous l'ancien régime et spécialement de rechercher, dans une région déterminée, l'institution de ces assemblées en en indiquant les dates les plus anciennes et les plus récentes, ainsi que la périodicité.

M. Fage, à la faveur d'un inventaire de 1697, étale sous les yeux de la Société toutes les marchandises entassées, à cette époque, dans les magasins de Georges Levraut, l'un de ses compatriotes de la ville de Tulle. En ce temps, où les conditions de la vie n'avaient pas encore été profondément modifiées, comme de nos jours, par la facilité des communications et des transports, les mœurs, les coutumes, les usages et jusqu'aux costumes, étaient restés distincts pour chaque province, de sorte que chaque pays était obligé de se suffire à lui-même et de consommer ses produits, sauf quelques articles de luxe que le marchand faisait venir, à grands frais, des pays lointains, pour l'usage des gentils-hommes et des nobles dames d'alors.

M. Fage, son inventaire à la main, nous introduit dans cette vaste boutique de Georges Levraut, quelques jours après le décès de ce dernier, et nous sommes émerveillés de la quantité d'articles que ce Boucicaut ou ce Jaluzot de l'ancien régime avait amoncelés dans sa maison. On y trouvait littéralement de tout : soieries de toutes sortes, Elbeuf de toutes qualités, ratines, ras et rasette ; camelot aux couleurs éclatantes ; simple bouracan, droguets étrangers et du pays ; bure, burat, serge et cadj ; étamines variées, basin, finette et futaine ; toiles, gazes, dentelles, mercerie, bonneterie, chapeaux et chaussures ; ganterie, manchons, poudre à poudrer et parasols ; miroirs grands et petits, bijou-

terie, quincaillerie et ferronnerie ; papiers communs et papiers de luxe fabriqués à Saint-Léonard ; épicerie, fers et sel.

Chacun de ces objets, avec son prix en regard, fait de cet inventaire un document intéressant pour comparer avec les nôtres les marchandises et les prix de ce temps. Et, à un autre point de vue, cet inventaire nous révèle en Georges Levraut le type de ces bons et honnêtes marchands du xvii<sup>e</sup> siècle, qui, prudents et sages, ne demandaient ni ne faisaient un long crédit.

M. l'abbé Arbellot réfute en quelques mots l'opinion de M. de Laugardière qui, malgré tant de preuves irrécusables, persiste à soutenir que Richard Cœur-de-Lion fut blessé à Nontron et non au siège de Châlus. Un seul chroniqueur, Gervais de Cantorbéry, un Anglais, a avancé ce fait. Tous les autres, Français ou Anglais, Bernard Itier, Roger de Windover, Roger de Hoveden, Raoul de Diceto, Mathieu Paris le font blesser et tomber à Châlus. Mais les Périgourdins sont jaloux de nos gloires : M. l'abbé Pergot veut nous prendre nos saints, d'autres revendiquent nos troubadours, et M. de Laugardière essaie de nous ravir nos héros.

M. Louis Guibert nous communique la liste suivante des hôtels et des auberges de Limoges en 1774 (Archives départementales C, 16) :

1. *Sainte-Catherine* (tenue par la veuve Beyrand). — 2. *La Poste* (Lacombe). — 3. *Le Dauphin* (Nicard). — 4. *La Pyramide* (Soulage). — 5. .... (Tarnaud), n'ayant pas d'enseigne. — 6. *Le Chêne vert* (Aussel). — 7. *Le Petit More* (Tharaud). — 8. *Le Bât d'argent* (Isehe-Iseq ?). — 9. .... (Gibus, faubourg Manigne). — 10. *Saint-Jacques* (Cacatte). — 11. *L'Aigle d'argent* (Montégut). — 12. *Les Trois Rois* (Voisin). — 13. *L'Hôtel des Cars* (Périgord). — 14. *Les Trois Angès* (Durandeau). — 15. *La Croix Verte* (Senèque). — 16. *Saint-Laurent* (Lafleur). — 17. *L'Autruche* (Jean). — 18. *La Croix d'Or* (Martial). — 19. *Saint-Michel* (Michel). — 20. *Le Soleil* (Tillou). — 21. *Saint-Pierre* (Boudet). — 22. *La Croix Blanche*, dans la Cité (Dumergue). — 23. *Le Chêne vert* (veuve Varinaud).

Quant au célèbre logis du *Cheval Blanc*, s'il ne figure pas sur cette liste, c'est que la maison s'était écroulée, comme l'indique la *Feuille Hebdomadaire* qui donne à cet égard quelques indications intéressantes.

M. Guibert nous communique aussi une lettre qu'il a reçue de M. Toumieux, notaire à Royères et membre de la Société. M. Toumieux croit, d'après les indications de plusieurs anciens registres de notaires, que le bailliage de Bourgueuf a existé au

moins jusqu'en 1675. Tel n'est pas l'avis de M. Guibert, qui pense que ce siège a dû disparaître au moins un demi-siècle plus tôt. M. Toumieux signale, en outre, une enclave du Franc-Alleu dans la paroisse de Royères (Creuse); cette enclave, dite de Prugnolas, était formée des villages de La Mazure et de Prugnolas, dépendait de la prévôté et châellenie de Bellegarde, et sa collecte ressortissait à l'élection d'Evau, généralité de Moulins.

M. Guibert met enfin sous les yeux de la Société les documents suivants, qu'il a extrait de nos archives :

1° Liasse *sans date* (ne paraissant pas pouvoir être postérieure à 1621) et où « le 29 des dits mois et an, à quatre heures après-midi, au couvent des Carmélites de Limoges, vénérable et discrette personne Pierre de Bérulle, prestre et supérieur général de la congrégation des Pères de l'Oratoire établie à Paris, et supérieur visiteur, nommé par N.-S.-P. le Pape Paul V, de l'ordre des religieuses Carmelites establies en ce royaume de France », approuve un acte par lequel Françoise Benoist, fille du trésorier général Benoist, et religieuse des Carmélites de Limoges, reçoit le titre de fondatrice (son père et sa mère versent 18,000 livres au couvent) ;

2° 1614, 13 décembre, achat de la maison veuve Bastide, au faubourg Manigne, à charge de payer 200 livres à Jean Limousin, *émailleur de Limoges* (arch. 3531, fonds des Carmélites) ;

3° Enfin, dans le livre de recettes et de dépenses de 1739 à 1785, on trouve quelques indications sur les réparations exécutées à l'église vers 1763 et notamment la mention d'un rétable commandé à un sculpteur de Toulouse, appelé *Erlive* ou *Calive*, et qui coûta 12,756 livres (arch. 5465, fonds des Carmélites).

M. Guibert fait ensuite une lecture sur les foires et marchés de la ville et de la cité de Limoges, et il remonte, pour en rechercher les origines, jusqu'aux <sup>xiii</sup><sup>e</sup> et <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècles. Il trouve que leur établissement ne fut le plus souvent, dans le principe, que la conséquence d'une fête patronale, d'une cérémonie religieuse; ainsi ont été créées, à Limoges, les foires de Saint-Martial, de Saint-Gérald, etc... Il en fut de même dans la cité, qui avait ses foires de Saint-André et de Saint-Christophe.

Plus tard, les rois de France en instituèrent d'autres dont l'auteur s'occupera dans un prochain article.

La séance est levée à dix heures.

*Le Secrétaire général,*

GARRIGOU-LAGRANGE.



SÉANCE DU 23 FÉVRIER 1886

**Présidence de M. l'abbé ARBELLOT, Président**

La séance est ouverte à huit heures du soir.

Sont présents : MM. l'abbé Arbellot, Président ; Astaix, Guibert, Bourdery, Alphonse Berthet, Lachenaud, Mariaux, Poullin, Amand Dubois, Gilbert, Dorat, Fougères-Lavergnolle, André Louvet, Paul Garrigou-Lagrange, Camille Jouhanneau, Nivet-Fontaubert, Marbouty et Joseph Garrigou-Lagrange, secrétaire.

Le procès-verbal de la dernière séance est lu et adopté.

M. le Président indique les publications et bulletins qu'a reçus la Société depuis la dernière séance, et fait une mention spéciale des ouvrages suivants : 1° *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Clermont-Ferrand*, contenant le *Journal de voyage* de Dom Jacques Boyer, de 1710 à 1714, publié par François Boyer et Antoine Vernière ; 2° *Saint Vaast, cathéchiste de Clovis et premier évêque d'Arras*, réponse à M. le chanoine Arbellot, par M. l'abbé Pergot ; 3° *Histoire de Charlemagne*, d'après les documents contemporains, par M. le chanoine E. Vandrival, d'Arras ; 4° *Bulletin de la Société des lettres, sciences et arts de la Corrèze*, publié à Tulle, contenant une *Notice sur le vieux Tulle*, par M. René Fage ; 5° *Revue de l'Art chrétien*, contenant un article sur la tombe en cuivre émaillé du cardinal de Tulle, par M. Ch. de Linas, et un article par M. G. Cailler sur la croix-reliquaire du Montier-d'Ahun (xv<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècles).

M. le Président donne lecture d'une lettre de M. le Président de la Société Gay-Lussac invitant notre Société à prêter son concours à l'Exposition et au Congrès qui s'ouvriront à Limoges au mois de mai prochain. Après cette lecture, M. Paul Garrigou-Lagrange, Secrétaire général de la Société Gay-Lussac, développe le programme de l'Exposition qui aura lieu sur l'initiative et sous la direction de cette dernière Société, à l'occasion du Congrès. M. Arbellot, Président, au nom de tous, remercie la Société Gay-Lussac, et lui promet, pour l'Exposition et pour le Congrès, le concours le plus dévoué de la part de la Société archéologique.

M. Guibert propose même d'insérer dans notre bulletin une

revue de l'Exposition, et sa proposition est adoptée à l'unanimité.

M. le Président, continuant le dépouillement de la correspondance, lit une lettre de M. le Président de la Société archéologique du Finistère, demandant à échanger ses publications avec les nôtres, et une lettre de M. Campeau, Président de l'Institut canadien-français d'Ottawa, contenant la même demande. Ces deux demandes sont adoptées.

M. Guibert lit une lettre adressée par M. Monin, professeur à Versailles, à M. Ludovic Drapeyron, et par laquelle M. Monin propose, à l'occasion du centenaire de 1789, de centraliser à Paris les études archéologiques et historiques, d'indiquer les ressources que possède chaque province dans ses archives départementales, communales ou autres, d'organiser des conférences sur ce sujet et d'établir ainsi comme une fédération scientifique. Il se réserve, au surplus, de renouveler sa proposition au prochain Congrès des Sociétés savantes à la Sorbonne et à la prochaine exposition de la Société de topographie de France.

M. Guibert présente aussi à la Société, de la part de M. Rouveroux, un assez beau manuscrit du Nobiliaire de Simon des Coustures pour la généralité de Limoges.

Le même communique enfin, de la part de M. Cousseyroux : 1° divers extraits d'un inventaire très curieux, dressé à Peyrat-le-Château, le 5 février 1670, contenant de précieuses indications au sujet des estimations qui y sont faites, non-seulement de divers effets mobiliers, mais de denrées de toutes sortes et de cheptels morts et vifs, et 2° un inventaire fait à l'époque révolutionnaire, des archives qui furent alors enlevées de Peyrat et transportées à Saint-Léonard, et qui contenaient un très grand nombre de chartes, titres et documents fort anciens relatifs à Peyrat-le-Château.

M. l'abbé Arbellot examine l'ouvrage de M. l'abbé Pergot sur le lieu de naissance de Saint-Vaast ; il suit pas à pas les objections que lui fait l'auteur ; il les réfute une à une de la manière la plus satisfaisante, et démontre une fois de plus l'erreur manifeste dans laquelle est tombée le vénérable curé-doyen de Terrasson.

M. Guibert continue sa lecture sur les foires à Limoges et en Limousin. Il rappelle le peu de sécurité que trouvaient en chemin ceux qui avaient à faire un trajet un peu long pour se rendre à une foire, et il indique les expéditions qu'organisaient les seigneurs et les communes pour assurer la protection des marchands et des propriétaires contre les razzias qui se faisaient à main armée sur les champs de foire. Il fait connaître aussi la

justice sommaire dont on usait dans ces localités contre les coupables, et cite des extraits d'une enquête fort longue de 1279 qui donne la physionomie vivante des foires de Saint-Léonard. M. Guibert termine en nous promettant un travail complet sur la ville de Saint-Léonard au XIII<sup>e</sup> siècle.

La séance est levée à dix heures.

*Le Secrétaire général,*

GARRIGOU-LAGRANGE.

---

### SÉANCE DU 30 MARS 1886

---

**Présidence de M. l'abbé ARBELLOT, Président**

Présents : MM. l'abbé Arbellot, Astaix, Guibert, Blanchaud, C. Marbouty, Bourdery, Tardieu, Mariaux, de Bruchard, C. Jouhanneaud, Ducourtieux, l'abbé Tandean de Marsac, Poullin, J. Tixier, Paul Garrigou-Lagrange, Nivet-Fontaubert, Fougeras-Lavergnolle, Moufle, Edouard Gautier et Joseph Garrigou-Lagrange, secrétaires.

Après la lecture et l'adoption du procès-verbal de la dernière séance, M. le Président énumère les publications et bulletins qu'a reçus la Société depuis le mois dernier, et il fait une mention particulière des ouvrages suivants : 1<sup>o</sup> *Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze*, publié à Brive, contenant la suite d'un article de M. Louis Guibert sur les livres de raison limousins et marchois, et, de plus, un article de M. E. Borie sur les ruines de Tintignac, ce Sanxay des Lémovices : 2<sup>o</sup> *Une boutique de marchand à Tulle, au XVII<sup>e</sup> siècle*, par M. René Fage ; 3<sup>o</sup> *Quelques procès limousins aux grands jours de Poitou, en 1635*, par le même ; 4<sup>o</sup> *le Gay-Lussac*, journal scientifique, 2<sup>e</sup> numéro ; 5<sup>o</sup> *Notice sur Pierre Grand*, du Pouzet, commandant du régiment de Bourdeille, en 1622, par M. Dujarric-Descombes, et 6<sup>o</sup> *l'Echo de la Dordogne*, du 9 mars 1886, contenant un article du même auteur sur le lieu de naissance de saint Vaast.

MM. Poullin et Ducourtieux présentent comme membre résidant M. Astier de Villate, instituteur-adjoint à Châteauneuf. Sont aussi présentés, en la même qualité, M. Fray, chef de bureau à la Préfecture. par MM. Ducourtieux et Guibert, et M. Leymarie, bibliothécaire, par MM. Ducourtieux et Guibert.

M. L. Guibert communique à la Société une lettre par laquelle M. Antonino Bertoletti, directeur des archives à Rome et à Mantoue, demande si on peut lui fournir quelques renseignements sur les artistes limousins des <sup>xv</sup><sup>e</sup>, <sup>xvi</sup><sup>e</sup> et <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècles qui sont allés à Rome.

Il communique aussi, de la part de M. Cousseyroux, avocat, divers documents sur les familles Chapellon et Joubert du Masfaure, l'une et l'autre des plus anciennes de la ville de Peyrat-le-Château.

M. Leroux écrit le 22 mars 1886, à M. L. Guibert, qu'il y a au Musée de Vienne une collection d'émaux limousins des <sup>xvi</sup><sup>e</sup> et <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, dix-huit pièces environ, parmi lesquelles sept grandes plaques de P. Courteys. Ces sept émaux appartiennent au prince de Lichtenstein. M. Leroux espère en obtenir à peu de frais des copies qu'il nous enverra.

Sur la demande de M. L. Guibert, la Société délègue quatre de ses Membres, MM. Lachenaud, F. Lavergnolle, Moufle et Mariaux, pour s'occuper spécialement, avec les Membres du Bureau de notre Société, de la partie rétrospective de l'Exposition de Limoges que la Société Gay-Lussac a confiée à leurs soins.

M. Ducourtieux fait part à la Société des vestiges gallo-romains qui viennent d'être mis à découvert par les travaux de l'avenue du nouveau pont Saint-Martial, et par ceux du viaduc sur lequel la ligne de Brive traverse la Vienne au Gué-de-la-Roche. Les débris de marbre, les fûts de colonne, les œuvres d'art qu'on y trouve font supposer que de somptueuses demeures patriciennes s'élevaient en ce lieu, et M. Ducourtieux pense que des fouilles pratiquées sur ces emplacements amèneraient, à peu de frais, de plus importantes découvertes.

La Société remercie M. Ducourtieux de sa communication, et elle vote une somme de 100 fr. pour faire continuer les fouilles sous la direction de MM. Ducourtieux, l'abbé Arbellot, J. Tixier, Bourdery et Marbouty, délégués à cet effet.

M. Poullin lit une note qui confirme un passage de Diodore de Sicile sur un point de la procédure suivie en Egypte au temps des Pharaons. L'historien grec rapporte qu'en Egypte, sous les Pharaons, les plaidoiries orales étaient bannies des tribunaux,

qui n'admettaient que des plaidoiries écrites. Le demandeur rédigeait sa plainte, le défendeur y répondait par écrit, les juges délibéraient et rendaient leur décision. Un papyrus récemment découvert et traduit par M. Maspéro, contient une confirmation manifeste du texte de Diodore de Sicile. Ce ne fut que plus tard, sous la dynastie des Lagides, que l'usage des plaidoiries orales s'établit et remplaça l'ancien système de procédure. M. Poullin croit trouver la cause de cette pratique judiciaire dans un paragraphe du Livre des Morts ou Rituel funéraire de l'ancienne Egypte, et dans un passage des livres d'Hermès, dans lesquels il est défendu « à l'homme bon et pieux de prononcer des paroles nombreuses ». M. Poullin, qui est un laborieux chercheur, nous dit aussi quelques mots du Rituel funéraire des Egyptiens, qui contenait tout ce que devaient pratiquer les fidèles pour obtenir le bonheur de la vie future : on mettait un exemplaire de ce rituel dans chaque sépulture.

M. Blanchaud rend compte du livre de M. Edmond Jabet, sur les courses de chevaux, dans lequel l'auteur, réunissant tous les documents relatifs à la question, en fait l'histoire depuis les chevaux de Rhésus, chantés par Homère, ceux du roi Salomon; et les courses de chars antiques jusqu'aux brillants steeple-chase du turf moderne.

M. l'abbé Arbellot fait une lecture sur les préfixes *en* et *na* employés autrefois devant les noms propres d'hommes et de femmes, et des recherches auxquelles il s'est livré, des nombreux textes qu'il rapporte et qu'il compare, il conclut que le préfixe *en* devant un nom d'homme, signifie seigneur, et que le préfixe *na* appliqué à un nom de femme, doit se traduire par madame. Il ajoute que l'étymologie de ces monosyllabes se trouve évidemment dans le *Senior* et dans le mot *Domna*.

M. Louis Guibert communique divers passages de son travail sur les anciennes corporations limousines, qu'il doit lire en entier à la prochaine réunion de la Sorbonne.

La séance est levée à dix heures et demie.

*Le Secrétaire général,*

GARRIGOU-LAGRANGE.

---

## SÉANCE DU 25 MAI 1886 (1)

**Présidence de M. l'abbé ARBELLOT, Président**

Présents : MM. l'abbé Arbellot, Astaix, Louis Guibert, A. Gilbert, Hervy, Louis Bleyne, Paul Garrigou-Lagrange, Bourdery, Blanchaud, Ducourtieux, Mariaux, Camille Marbouty, Paradis, Ed. Gautier, Nivet-Fontaubert, F. Lavergnolle, Fage, Moufle, l'abbé Tandeau de Marsac, Camille Jouhanneau, et Garrigou-Lagrange, secrétaire.

M. le baron de Verneilh, Vice-Président de la Société archéologique de Périgueux, assiste à la réunion, et veut bien prendre place auprès de notre Président.

Après la lecture et l'adoption du procès-verbal de la dernière séance, M. le Président passe en revue les publications et bulletins qu'a reçus la Société depuis cette dernière réunion, et il signale spécialement les ouvrages suivants : *Gouaches du XII<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècles*, conservées jadis à la collégiale de Saint-Martial de Limoges, offert par M<sup>me</sup> la comtesse de Bastard, sur la recommandation de M. B. de Montégut ; 2<sup>e</sup> *Revue de l'Art chrétien*, contenant un article sur un Noël Laudin, et un article de M. Lecointre sur les statues équestres de Constantin que l'on trouve dans les églises de l'ouest de la France, et qui ne seraient, d'après l'auteur, que des statues des seigneurs de cette partie de la France dont plusieurs portèrent le nom de Constantin ; 3<sup>e</sup> *Notice sur Magnac-Laval*, 2<sup>e</sup> partie, par M. le comte de Couronnel ; 4<sup>e</sup> *Le Gay-Lussac*, journal scientifique, n<sup>os</sup> 3 et 4 ; 5<sup>e</sup> *le Bulletin de la Société des Lettres, Sciences et Arts*, publié à Tulle, contenant divers articles de notre confrère M. René Fage ; 6<sup>e</sup> *les Archives de l'Aunis et de la Saintonge*, contenant un article sur M<sup>me</sup> des Loges ; 7<sup>e</sup> *le Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze*, publié à Brive, contenant une *Visite à Obazine*, par M. René Fage, les *Livres de raison Limousins et Marchois*, par M. A. Leroux, et l'*Ampoule de la Corrèze*, par Mgr Barbier de Montault ; 8<sup>e</sup> *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord* ;

(1) Il n'y a pas eu de séance en avril.

9<sup>o</sup> les *Emaux peints*, par M. Bourdery, et 10<sup>o</sup> l'*Instruction dans la Haute-Vienne*, par M. Paul Ducourtieux.

M. le Président donne lecture d'une lettre de M. Serre, informant la Société qu'un de ses frères a découvert trois pierres sculptées qui représentent un homme, une femme et deux jumeaux, et qui paraissent remonter à la même époque que le tombeau de Gui de Lastours, décrit par M. l'abbé Lecler.

M. le Président montre et fait circuler un petit pot en terre donné par M. Tarrade, maire de Limoges, et diverses monnaies dont une de Faustine, trouvées à la Roche-au-Guo. M. Ducourtieux collectionne tous ces débris de l'époque gallo-romaine.

MM. Astier de Villatte, Fray-Fournier et Camille Leymarie sont ensuite successivement et au scrutin secret admis comme membres résidants de la Société.

MM. Guibert et Marbouty présentent en la même qualité M. Chalivat, notaire à Compreignac.

M. Bourdery donne lecture d'une notice sur un émail représentant Vénus et Adonis, et signé : F. L. Il décrit l'émail, en note les riches colorations, indique à combien de cuissons il a dû être soumis, et conjecture qu'on pourrait l'attribuer à François Limosin, fils de Léonard Limosin, ou à un autre F. Limosin dont on a un émail de 1633.

M. le Président met sous les yeux de la Société trois photographies d'émaux du Musée de Vienne, envoyées par M. A. Leroux, actuellement en mission en Autriche. La première représente un *Christ en Croix*; signé : F. P., 1596; la seconde une *Mise au tombeau* et le troisième le *Jugement de Paris*. Signé : Courteys.

M. Camille Marbouty, de la part de M. Louis Guibert, donne lecture de l'introduction du Catalogue d'orfèvrerie pour les objets admis à l'Exposition, et annonce que le Catalogue entier sera bientôt achevé.

M. l'abbé Arbellot raconte qu'il a découvert à la Bibliothèque nationale un manuscrit qui avait été volé au grand Séminaire de Limoges, et qui fut acheté en 1848 par la Bibliothèque nationale. C'est un manuscrit du XII<sup>e</sup> siècle, qui a de belles enluminures, et dont la disparition coïncide avec le passage à Limoges de M. Libri. Le chanoine Descordes tirait de ce manuscrit un argument contre l'apostolat de saint Martial, mais s'il est vrai que le vieux manuscrit ne qualifie pas saint Martial du nom d'apôtre, il n'en est pas moins vrai, comme le fait remarquer le P. Bona-venture, qu'on y lit qu'il fut envoyé à Limoges au temps des apôtres.

A la suite de ces lectures, et au cours d'une causerie à laquelle

prennent part tous les Membres présents. M. l'abbé Arbellot nous donne les détails les plus complets sur les travaux de notre Cathédrale, et sur les projets de M. Bailly, architecte diocésain, pour la décoration de la base du clocher et pour le transport du jubé au fond de la nef. Il ajoute que le gouvernement offre une somme égale à celle que fournira le diocèse, et il constate que la journée de vente faite aujourd'hui à l'évêché sera une des meilleures pour cette œuvre : les vendeuses, dit-il, ont été très gracieuses, le public très généreux et la vente très productive.

M. le baron de Verneilh nous entretient des ruines gallo-romaines de Chamiers, près de Périgueux ; des fouilles que le propriétaire du terrain y fait pratiquer à ses frais ; des constructions qu'on a déjà déblayées, et des découvertes qu'on y fait chaque jour, ce qui lui fait supposer que ces ruines sont peut-être aussi importantes que celles de Sanxay.

Il nous félicite d'avoir, dans notre Limousin, de nombreux sujets d'études archéologiques : il a admiré les vitraux de l'église d'Eymoutiers, et il serait à désirer qu'il nous fussent conservés par une bonne photographie ; il a remarqué dans quelques vieilles maisons de notre ville de magnifiques grilles en fer forgé ; il recommande même à notre attention jusqu'à l'humble église de Marval, œuvre du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle, dont le chœur, avec ses élégantes colonnes et leurs chapiteaux en pierre calcaire, lui fait croire qu'il y avait alors des fabricants de chapiteaux et d'autres ornements, comme nous avons de nos jours des fabricants d'autels.

La Société remercie M. de Verneilh, et confie aux soins de M. Camille Marbouty, qui veut bien s'en charger, la photographie des vitraux de l'église d'Eymoutiers.

La séance est levée à dix heures et demie.

*Le Secrétaire général,*

GARRIGOU-LAGRANGE.

---



SÉANCE DU 29 JUIN 1886

**Présidence de M. l'abbé ARBELLOT, Président**

Sont présents : MM. l'abbé Arbellot, Astaix, Guibert, Camille Marbouty, Camille Jouhanneaud, Hervy, Savodin, Maurat-Ballange, Fougères-Lavergnolle, Brigueil, Dorat, Blanchaud, Bourdery, Fray-Fournier, Ducourtieux, Mariaux, R. Fage, Nivet-Fontaubert, Poullin, Gautier, D<sup>r</sup> E. Raymondaut, Jules Tixier, Leroux et Garrigou-Lagrange, secrétaire.

Après la lecture et l'adoption du procès-verbal de la séance précédente, M. le Président énumère les publications et bulletins qu'a reçus la Société depuis sa dernière réunion, et il fait une mention spéciale des ouvrages suivants : *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI, XVII*, par Bertolotti ; 2<sup>o</sup> le *Martyrium de Poitiers*, compte-rendu des fouilles et de l'ouvrage du R. P. de La Croix, par Mgr Barbier de Montault ; 3<sup>o</sup> *Recueil de l'Académie des Jeux floraux de Toulouse*, pour l'année 1886, contenant notamment un éloge de Clémence Isaure, par M. Dubédut, notre ancien Président, l'un des quarante mainteneurs des Jeux Floraux ; un discours de M. Gaston David, notre compatriote, sur l'influence de l'instruction chrétienne dans l'éducation, et 4<sup>o</sup> le n<sup>o</sup> 4 du *Bibliophile limousin*, de M. Ducourtieux, annonçant la publication de l'ouvrage de Mgr Barbier de Montault et de M. Léon Palustre, sur l'*Orfèvrerie et l'Émaillerie limousines à l'Exposition de Limoges*.

M. le Président communique à la Société une lettre de M. le Ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts, qui appelle l'attention des Sociétés savantes sur l'utilité qu'il y aurait à préparer le programme des réunions de la Sorbonne pour 1887. A ce sujet, M. Louis Guibert propose deux questions à traiter : 1<sup>o</sup> de l'intervention du pouvoir municipal dans l'administration des confréries et corporations du moyen-âge, et 2<sup>o</sup> des caractères distinctifs de l'émaillerie limousine. Il propose en outre, et la Société, sur son initiative, émet le vœu que dans les réunions annuelles de la Sorbonne : 1<sup>o</sup> en général et sauf les lectures se rapportant aux sujets imposés par le Comité, toute

communication destinée à être portée devant les diverses sections soit préalablement soumise au Comité des travaux historiques;

2° Que la matinée reste consacrée aux communications des délégués, et que chaque après-midi soit occupée par une conférence confiée à un homme compétent, par exemple, pour la section historique, à un professeur de l'école des Chartes ou à un Membre de l'Institut, et ayant trait soit à la méthode, soit aux sources de l'histoire, aux principaux caractères et aux différences de style des diverses périodes, etc...;

3° Que ces conférences aient pour objet l'instruction générale des délégués, et leur donne des notions de nature à suppléer, dans la mesure du possible, au défaut de préparation méthodique spéciale de beaucoup d'entre eux.

Par une circulaire, M. le Ministre rappelle qu'en décembre 1884 et en janvier 1886, il a adressé aux Sociétés savantes divers sujets d'étude proposés par le Comité des travaux historiques et scientifiques, et il invite les Sociétés à traiter ces sujets. Il joint à sa lettre un questionnaire relatif au prix de divers objets de consommation que le même Comité serait reconnaissant de voir remplir dans un certain nombre de communes urbaines et rurales; aussi M. le Ministre recommande-t-il de donner à ce questionnaire la plus grande publicité.

M. Chalivat est ensuite, au scrutin secret, admis comme Membre résidant de la Société.

M. le Président lit une relation de l'ascension faite le 14 juin dernier, au sommet du donjon de Châluset, par un jeune et courageux touriste qui en raconte lui-même les péripéties et les dangers dans cette relation, dont il fait hommage à la Société.

M. Ducourtieux fait une lecture intéressante sur un plan de Saint-Lazare et sur un plan de Naugeat qui figurent l'un et l'autre à notre Exposition. Le plan de Saint-Lazare fut dessiné par Grenaud, dit Nillaud, peintre de Limoges, en 1640, sur l'ordre de Jean Descordes, lieutenant général au Présidial, au sujet d'un procès entre divers propriétaires des environs de Saint-Lazare.

Le plan de Naugeat est l'œuvre de notre illustre Léonard Limosin « peintre du roy ». Il fut dressé sur l'ordre de M. de La Guyonnie, conseiller au Parlement de Bordeaux, à l'occasion d'un procès entre deux propriétaires du village de Naugeat, le 15 novembre 1564.

Ces plans sont de précieux monuments qui, tout en nous faisant connaître les environs de notre ville aux <sup>xvi</sup><sup>e</sup> et <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècles,

nous montrent, sous un nouveau jour, le talent de nos émailleurs limousins.

Après l'échange de quelques observations sur le Catalogue de l'Exposition, entre M. le Président et M. L. Guibert, ce dernier recherche et indique, au moyen des extraits qu'il emprunte au livre de raison des Péconnet du Châtenet, ce que coûtait un mariage à Limoges, en 1687. On célébrait alors l'union d'un membre de cette famille avec une Verthamont, et les dépenses que révèle, à ce sujet, le registre domestique, montrent comment nos ancêtres savaient, en ces fêtes de famille, faire trêve aux habitudes de leur existence, d'ordinaire si simple et si sévère.

La séance est levée à dix heures et demie.

*Le Secrétaire général,*

GARRIGOU-LAGRANGE.

---

## SÉANCE DU 27 JUILLET 1886

---

### Présidence de M. l'abbé ARBELLLOT, Président

Sont présents : MM. l'abbé Arbellot, Astaix, Louis Guibert, Eugène Raymondaud père, Hervy, Fage, Ducourtieux, Paradis, Nivet-Fontaubert, Camille Jouhanneaud, Ed. Gautier et Garrigou-Lagrange, Secrétaire.

Le procès-verbal de la dernière séance est lu et adopté, puis M. le Président énumère les publications et bulletins reçus par la Société depuis la dernière réunion, et fait une mention spéciale des ouvrages suivants : 1° *Bulletin de la Société des lettres, sciences et arts de la Corrèze*, publié à Tulle, contenant divers articles de M. René Fage et de M. l'abbé Poulbrière ; 2° le *Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze*, publié à Brive, contenant un article de M. Charles de Linas sur les émaux limousins de la collection Basilewski et un article sur les Livres de raison limousins ; 3° les *Mémoires de la Société des sciences naturelles et archéologiques de la Creuse* ; 4° le *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord*, tome XIII<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> livraison,

contenant notamment la suite d'un essai historique sur l'arrondissement de Nontron, par M. de Laugardière, et une Notice avec dessins à la plume, sur les châteaux de Nontron et de Neuvic, par M. le baron de Verneilh. On y trouve aussi la mention que M. l'abbé Pergot, persistant dans son opinion sur le lieu de naissance de saint Vaast, malgré l'opposition de notre Président, propose à la Société périgourdine de nommer une Commission qui aurait à se prononcer entre les deux champions; mais que la Société ne croit pas devoir entrer dans cette voie; 5° le *Bulletin monumental*, contenant un article sur les émaux et les émailleurs limousins; 6° le *Répertoire des travaux historiques*, contenant un article de M. A. Bruel, sur les lettres de Baluze à Melon du Verdier, par M. A. René Fage, et 7° *Un dernier mot*, par M. l'abbé Pergot, à M. le chanoine Arbello, sur le lieu de naissance de saint Vaast.

M. le Président communique à la Société une lettre de M. le curé du Vigen, ainsi que deux photographies de médailles que ce dernier a reçues de M. Thoison, demeurant à Paris, place Cléry, et dont l'une représenterait saint Martial, et l'autre saint Mathurin.

Notre Président, après examen de ces photographies, déclare qu'elles représentent saint Martial et saint Léonard.

M. Guibert donne lecture d'une lettre qu'il a reçue de M. de Roumejoux, membre de la Société archéologique du Périgord, qui nous offre de nous faire visiter les ruines de Chamiers et les monuments de Périgueux. M. le Secrétaire dit qu'il a reçu également deux lettres à ce sujet, de M. Dujarric-Descombes et M. Michel Hardy.

La Société remercie ces Messieurs de leur offre obligeante, et ajourne à la prochaine séance la décision à prendre au sujet de l'excursion projetée aux ruines de Chamiers.

M. R. Fage fait une lecture sur les peintures et les inscriptions qui se trouvent dans une maison dite de l'Abbé, à Tulle. Pourquoi l'appelle-t-on maison de l'Abbé? Nul ne l'a jamais su. Elle était connue autrefois sous le nom de maison de Loyac, parce qu'elle avait figuré, en 1641, dans une vente consentie par un membre de la famille de Loyac, une des plus anciennes et des plus riches de la ville de Tulle. Mérimée, le premier, l'a désignée sous le nom de maison de l'Abbé. Il en a décrit la façade merveilleusement sculptée, dont la date remonte au commencement de la Renaissance, en 1480 et 1520. Mérimée a décrit aussi les peintures qu'on voit encore à l'intérieur, les douze paires de Charlemagne, et saint Christophe portant l'Enfant Jésus; mais il n'a

pas remarqué les inscriptions qui les accompagnent, et dont l'une rappelle le souvenir de Roland, l'autre la légende de saint Christophe. Il y a encore d'autres peintures représentant des chasses et des chevauchées.

M. Louis Guibert continue sa lecture sur « un mariage à Limoges en 1687 ». Il nous fait assister à toutes les phases de l'union projetée entre l'avocat Joseph Péconnet du Châtenet et Catherine de Verthamont : la demande, les accords, les fiançailles, le mariage, la noce, le retour de noce, tout passe successivement sous nos yeux, dans un somptueux cortège de cadeaux, de toilettes, de sérénades, de collations fines et de plantureux dîners, qui nous font admirer à la fois et la magnificence du marié et le robuste appétit de nos pères.

Après cette lecture, la séance est levée à dix heures.

*Le Secrétaire général,*

GARRIGOU-LAGRANGE.

---

## SÉANCE DU 31 AOUT 1886

---

### Présidence de M. l'abbé ARBELLOT, Président

Présents : MM. l'abbé Arbellot, Président, Astaix et L. Guibert, vice-présidents, Hervy, docteur E. Raymondaut, Paradis, Fray-Fournier, Nivet-Fontaubert et Garrigou-Lagrange, secrétaire.

Le procès-verbal de la dernière séance est lu et adopté, puis M. le Président énumère les publications et bulletins reçus par la Société depuis la dernière séance, et fait une mention spéciale des ouvrages suivants : 1° *Des Formules de date et de l'époque du commencement de l'année en Limousin*, par M. Louis Guibert ; 2° un *Agnus Dei* de Grégoire XI, découvert dans les fondations du château de Poitiers, par Mgr Barbier de Montault ; 3° le *Bulletin monumental*, contenant le vitrail de la crucifixion à la cathédrale de Poitiers, par Mgr Barbier de Montault ; 4° *Notice sur Magnac-Laval*, 2° partie, par M. le comte de Couronnel ; 5° *Transactions*

*of the antropological and historical Society of Washington*, V, III, 1885, et une *Notice sur le donjon de Châluçet*, par M. Arsène Brouard, qui en a fait l'ascension, qui en décrit l'intérieur, l'escalier, la voûte ogivale, ainsi que la petite tour du guetteur dont le sommet, au-dessus du donjon, est à 40 mètres du sol.

MM. Jules Tixier et L. Guibert présentent comme membre résidant M. André Demartial, avocat à Limoges.

M. Louis Guibert indique les noms d'un grand nombre d'émailleurs de Limoges et il parle ensuite des nombreux et intéressants livres de raison dont il a pris connaissance. Il donne même, à l'aide d'un de ces livres, de précieux renseignements sur l'instruction et l'éducation des enfants : les écoles étaient nombreuses dans les villes : il y en avait même dans quelques bourgs; mais il n'y en avait pas partout, et dans tous les cas, quand l'enfant ne trouvait plus, auprès de ses parents, un maître capable de compléter son instruction, on l'envoyait dans une ville voisine; là, on le plaçait dans une maison bourgeoise, ce qui était une garantie pour la famille. Les livres de raison entrent à ce propos dans les détails les plus précis sur les dépenses de voyage, le prix de la pension, le montant du trousseau et les envois de provisions de toute sorte que les parents du jeune étudiant faisaient à ce dernier et à la famille dans laquelle il prenait pension.

M. l'abbé Arbellot, à propos des orfèvres limousins, entretient la Société d'un texte du x<sup>e</sup> siècle, tiré d'un cartulaire publié à Nîmes et duquel il résulte que, dès cette époque, on désignait l'orfèvrerie sous le nom d'œuvre de Limoges, *opus Lemovicense*. Il constate que cet usage s'est maintenu du x<sup>e</sup> au xv<sup>e</sup> siècle, et il cite à l'appui un inventaire de 1413 des meubles et bijoux de la cathédrale de Châlons-sur-Marne, publié par M. Darcel et par M. de Lasteyrie. Il recommande à l'attention de la Société ces importants documents.

La séance est levée à dix heures.

*Le Secrétaire général,*  
GARRIGOU-LAGRANGE.

---

SÉANCE DU 26 OCTOBRE 1886

**Présidence de M. l'abbé ARBELLOT, Président**

Présents : MM. l'abbé Arbellot, Louis Guibert, l'abbé Lecler, Blanchaud, Ducourtieux, Camille Jouhanneau, Fage, A. Gilbert, Louis Bleynie, Fray-Fournier, Hervy, Mallebay, Nivet-Fontaubert, Gautier, Alphonse Berthet, Chalivat, Mariaux, Camille Marbouty et Garrigou-Lagrange, secrétaire.

Après la lecture et l'adoption du procès-verbal de la dernière séance, M. le Président énumère les bulletins et publications qu'a reçus la Société depuis la dernière réunion, et fait une mention particulière des ouvrages suivants : 1° *Quelques droits seigneuriaux du baron de Treignac*, par M. Edouard Decoux-Lagoutte; 2° *Bulletin de la Société des lettres, sciences et arts*, publié à Tulle, contenant divers articles de M. R. Fage sur le vieux Tulle et sur les officiers de l'élection de Limoges et de la Marche; 3° *Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze*, publié à Brive, contenant une liste des plus curieux proverbes du Bas-Limousin, par M. Champeval; 4° le dernier numéro du *Gay-Lussac*; 5° le *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord*, duquel il résulte que nos bons voisins les Périgourdins s'évertuent de plus en plus à nous prendre nos grands hommes; 6° le *Bulletin de la Société des archives historiques et archéologiques de la Saintonge et de l'Aunis*; 7° la *Sigillographie du Bas-Limousin*, par MM. Philippe de Bosredon et Ernest Rupin.

M. Fage fait une rapide analyse de cet excellent ouvrage, magnifique publication, éditée avec luxe, qui comble une large lacune, et qui, décrivant les sceaux de la Corrèze, avec les dessins les plus exacts et les devises, constitue un des documents les plus utiles pour l'histoire des familles, des châteaux, des particuliers et des localités. La Société remercie les auteurs de l'hommage qu'il ont bien voulu lui faire de cet ouvrage.

M. le Président lit une lettre de M. Raymond de Préville, indiquant qu'un triton en bronze a été trouvé à Chassenon et nous faisant espérer qu'il en sera fait don au Musée.

Il communique à la Société une lettre de M. le Ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts, proposant de reporter aux vacances de la Pentecôte les réunions des Sociétés savantes à la Sorbonne, et demande à ce sujet l'avis de la Société, qui est d'avis de ne rien changer aux anciens usages.

M. l'abbé Lecler fait passer sous les yeux de la Société une lettre de dom Col à M. de Salagnac, datée de 1785, et un bel exemplaire manuscrit du Nobiliaire de la généralité de Limoges, par Simon des Coustures.

M. le Président communique à la Société un curieux album de M. Azéma, contenant de beaux dessins de chapiteaux de l'église d'Herment (Puy-de-Dôme), avec l'inscription *Genetivô P.*

Il communique aussi une thèse de théologie portant en tête une gravure qui représente les *Adieux d'Antoine et de Cléopâtre*, après la bataille d'Actium.

M. le Président, se faisant l'interprète des sentiments de tous, paie, en termes émus, un juste tribut d'éloges et de regrets à la mémoire de deux de nos plus anciens Sociétaires, récemment décédés, M. Edouard Lamy de La Chapelle et M. Bourgoïn-Mélisse : l'un le grand botaniste dont le nom fait autorité dans la science; l'autre, dans une condition plus humble, l'archéologue passionné dont s'honore la ville de Saint-Junien. Membres de notre Société depuis 1850, ils lui ont rendu l'un et l'autre les plus signalés services, M. Lamy de La Chapelle par ses savantes études sur la flore de notre région, et par ses brillantes dissertations dans les congrès; M. Bourgoïn-Mélisse par ses longues et fructueuses recherches pour enrichir notre Musée, tous les deux par le zèle qu'ils portaient dans tout ce qui intéressait notre Société.

M. l'abbé Arbellot fait une lecture sur le père Sénemaud, né à Limoges, le 16 février 1689, mais dont la date de la mort est restée inconnue. Il publia, sous le titre de *Penstes philosophiques d'un citoyen de Montmartre*, un livre de critique dans lequel l'auteur attaqua non sans succès, mais sous des noms supposés, les philosophes du xviii<sup>e</sup> siècle : Diderot, d'Alembert et jusqu'à Voltaire, qui ne crut pouvoir mieux riposter qu'en appelant notre critique « l'âne de Montmartre ». Le livre avait du bon, et il convient de tirer de l'oubli le nom de notre compatriote peu connu jusqu'à ce jour.

M. Guibert lit une notice sur la partie rétrospective de notre exposition des sciences et des beaux-arts, à Limoges, en 1886. Il en fait l'historique complet; il en esquisse le gracieux tableau, et



il fait à chacun des organisateurs la part d'éloges qu'il mérite dans l'œuvre commune.

La séance est levée à dix heures.

*Le Secrétaire général,*  
GARRIGOU-LAGRANGE.

## SÉANCE DU 30 NOVEMBRE 1886

### Présidence de M. l'abbé ARBELLOT, Président

Présents : MM. l'abbé Arbellot, Astaix, Guibert, Fage, Camille Marbouty, Mariaux, Camille Jouhanneaud, Fray-Fournier, Ducourtieux, Hervy, l'abbé Tandeau de Marsac, Gautier, Martial de Labonne, Jules Tixier et Garrigou-Lagrange, secrétaire.

Après la lecture et l'adoption du procès-verbal de la dernière séance, M. le Président donne la liste des publications et bulletins qu'a reçus la Société depuis sa dernière réunion, et mentionne spécialement les suivants : 1° *Bulletin de la Société archéologique du Périgord*, contenant un compte-rendu du dernier bulletin publié par notre Société, et une appréciation des articles de notre Président et du *Châluset*, de M. Louis Guibert, le tout par M. Dujarric-Descombes ; 2° le *Bulletin des archives de la Saintonge* : dans ce numéro, M. Audiat écrit qu'à son avis les cavaliers que l'on voyait autrefois aux portes des églises représentaient Charlemagne, et non Constantin, et annonce un travail sur ce sujet ; 3° le *Bulletin monumental*, avec un article sur la monographie de Châluset, de M. Louis Guibert ; 4° la *Revue de l'Art chrétien*, qui fait l'éloge de l'Orfèvrerie et l'émaillerie en Limousin, par M. L. Guibert.

La Société nomme M. Camille Marbouty bibliothécaire, en remplacement de M. Lachenaud ; elle nomme pour archiviste M. Moufle.

M. Camille Marbouty communique à la Société, d'après M. Germon de Lavigne, une notice sur l'usage de la langue limousine en Catalogne, et un article inséré dans la *Revue des*

*Deux-Mondes*, du 15 novembre 1886, sur la langue et la littérature catalanes, par M. J.-M. Gardia.

M. l'abbé Arbellot lit une notice sur le P. François Solié, Soulié ou Soulier, né à Brive en 1558, qui entra aux Jésuites en 1577, et fut l'un des fondateurs du collège de Limoges. Il en fut le premier directeur, posa la première pierre de la chapelle le 11 juillet 1607, et mourut à l'âge de soixante-dix ans, le 16 octobre 1628. Orateur distingué, le P. Soulier prêcha avec succès de nombreux sermons à Limoges, et laissa un grand nombre d'ouvrages, dont le plus important ne fut publié qu'après sa mort.

M. Louis Guibert distribue le programme de l'ouvrage que MM. Léon Palustre et Barbier de Montault vont publier sur l'orfèvrerie et l'émaillerie limousines, avec les dessins des plus belles pièces qui ont figuré à l'Exposition de Limoges en 1886.

M. Guibert rappelle aussi qu'il avait proposé d'émettre le vœu que des conférences fussent faites par des hommes spéciaux, aux réunions annuelles de la Sorbonne, et que ce vœu, émis par notre Société, a été adopté par d'autres, notamment par la Société archéologique du Périgord et appuyé par la *Revue bleue*.

Il fait une lecture sur le journal domestique de la famille de Roffignac, l'une des plus anciennes de notre province et qui fait remonter son origine au temps de saint Martial. C'est un manuscrit du *xvi<sup>e</sup>* siècle, que M. Guibert nous présente, et qui, écrit de la main d'Elie de Roffignac, indique jour par jour, tout ce qui intéresse la famille : naissances, mariages, décès, ainsi que les incidents et événements qui viennent de temps à autre égayer ou troubler la paisible demeure, sans omettre les faits d'intérêt général, tels que les événements politiques.

M. Camille Marbouty lit une notice de M. Lorgue sur le petit bourg de Montrol-Sénard, et sur la belle lampe des morts de son cimetière, monument élégant, monté sur quatre pilastres, et que l'on prendrait pour une chapelle. Il rappelle qu'il existe dans le pays un grand nombre de souterrains, habitations ou refuges, dont ceux du Maupas sont les plus remarquables, ainsi que celui du presbytère et celui de Montrocher.

La Société remercie M. Lorgue de son intéressante communication et en vote l'impression dans un de ses plus prochains bulletins.

La séance est levée à dix heures.

*Le Secrétaire général,*  
GARRIGOU-LAGRANGE.

---

## SÉANCE DU 28 DÉCEMBRE 1886

---

### Présidence de M. l'abbé ARBELLOT, Président

Présents : MM. l'abbé Arbellot, Astaix, Chassoux, Dubois, Ducourtieux, Fage, Guibert, Jouhannaud, Lavergnolle, Marbouty, Moufle, Nivet, Savodin et Poullin, qui est désigné pour remplir les fonctions de secrétaire.

Après la lecture et l'adoption du procès-verbal de la séance précédente, M. le Président communique la liste des publications et bulletins reçus par la société depuis sa dernière réunion, savoir : 1° *Album de l'Exposition*, de M. Mieuement (souscription de la Société); 2° *Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze* (Brive), tome VIII, dans lequel se trouvent la suite du travail de MM. Guibert et Leroux sur les livres de raison limousins et marchois et une étude de M. Champeval ayant pour titre : *Notions d'ancienne géographie bas-limousine*; 3° le *Gay-Lussac*, n° 7; 4° *Bulletin du comité des travaux historiques et scientifiques*, n° 3, où il est fait mention de la lecture faite au congrès des sociétés savantes de 1886, par M. l'abbé Arbellot, sur les sculptures de l'abbaye de la Règle de Limoges, dans lesquelles on croit reconnaître Roland à Roncevaux; 5° *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest*, dernière livraison; 6° *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, n° 5; 7° *Almanachs limousins* pour 1887, offerts par M. Ducourtieux, que M. le Président remercie de ses gracieux envois et dans lesquels il signale divers travaux publiés par des membres de la Société.

M. l'abbé Arbellot communique ensuite aux membres de la Société une épreuve photographique représentant un triton en bronze qui a été découvert au mois de juin dernier dans les magnifiques ruines de Chassenon (Charente). Il donne sur cet objet quelques explications et rappelle l'importance de Chassenon sous l'occupation romaine. M. Arbellot termine en disant qu'il donnera une note à ce sujet pour le prochain bulletin.

La Société procède ensuite à l'admission, comme membre correspondant, de M. Lassalle, qui est élu à l'unanimité.

**MM. Chassoux et Garrigou-Lagrange** présentent la candidature, comme membre résidant, de **M. Montaudon-Bousseresse**.

La parole est ensuite donnée à **M. Fage** qui lit une notice sur la vie et les travaux de **M. Lamy de La Chapelle**, dont la **Société** déplore la perte récente.

**M. Fage** rappelle les premiers travaux de **M. Lamy de La Chapelle**, notamment ses recherches sur les cryptogames de la cathédrale et du clocher de Saint-Etienne de Limoges ; il cite les diverses publications faites par notre savant compatriote et, en particulier, celle relative au châtaignier, « l'arbre type du Limousin » dont on ne compte pas moins d'une vingtaine d'espèces, qui nourrissent cent cinquante-trois espèces de cryptogames parasites. Ce travail sur le châtaignier était, dit **M. Fage**, celui de tous ses ouvrages que **M. Lamy de La Chapelle** chérissait le plus.

Les recherches de **M. Lamy de La Chapelle** sur la flore du Limousin sont également très remarquables. Il possédait des herbiers magnifiques ; mais, lorsqu'il fut obligé d'entrer dans les affaires, il dut, à son grand regret, se séparer de ses livres et de ses collections qu'il donna à divers savants avec lesquels il était en relations. Pendant dix-huit ans, il resta ainsi éloigné de ses occupations favorites et ce ne fut qu'au Congrès scientifique de 1859 qu'on le vit réapparaître sur la scène du monde savant, par la communication de deux remarquables études, l'une consacrée à la flore du Limousin et l'autre à la végétation de la Haute-Vienne.

De 1866 à 1875, **M. Lamy de La Chapelle** put enfin de nouveau se consacrer entièrement à ses chers travaux de botanique. Il reconstitua ses collections et entra en relations nouvelles avec les plus illustres savants du monde entier. Il fit alors plusieurs excursions en Auvergne et dressa, en même temps qu'un catalogue des mousses et hépatiques du Limousin, un catalogue des mousses et hépatiques du Mont-Dore. Il publia ensuite un catalogue des lichens du Mont-Dore et de la Haute-Vienne qui lui valut une récompense de l'Académie des sciences et, enfin, il adressa une notice à la Société d'horticulture de Limoges pour lui dénoncer l'invasion du mildew, lorsque ce terrible fléau fit ses premières apparitions dans nos vignobles.

A quatre-vingts ans, **M. Lamy de La Chapelle** travaillait encore avec une assiduité étonnante, et, quand la maladie qui devait l'emporter vint l'atteindre, il préparait un catalogue général de la flore limousine que notre savant compatriote, **M. Ernest Malinvaud**, se chargera de continuer. **M. Fage** termine sa communication en disant qu'il donnera, par la suite, une notice sur les

collections du savant éminent que la science et le Limousin viennent de perdre.

M. le Président remercie M. Fage de la remarquable notice dont il vient de donner lecture.

M. Guibert communique ensuite à la Société un acte de donation d'un calice d'argent avec crucifix en relief au pied, portant l'écusson de la maison des Cars, libéralité du seigneur des Cars aux Frères Prêcheurs de Limoges et qui a disparu depuis la Révolution. Puis il donne lecture d'une notice sur le bel Antiphonaire de la Bibliothèque de Limoges, qui a fait l'admiration de tous les visiteurs de notre Exposition des sciences et arts.

Cet Antiphonaire, qu'on peut faire remonter au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, contient cinq épîtres farcies, deux répons en français et divers autres chants en latin. Il fut donné en 1387 à l'église collégiale de Saint-Junien, par Pascal Hugonot, abbé de La Couture du Mans, et jusqu'à l'année dernière il avait passé presque inaperçu dans notre bibliothèque communale, à laquelle il appartient maintenant.

Ses premiers feuillets ont été arrachés et il commence seulement au cinquième feuillet ; toutes ses parties sont bien conservées, à l'exception toutefois de la couverture. Il est magnifiquement décoré et contient notamment une quarantaine de grandes lettres, placées au commencement de chaque épître, qui sont de véritables petits tableaux religieux. L'or de l'ornementation est très épais et si parfaitement conservé qu'on le croirait apposé d'hier seulement ; les couleurs des enluminures sont encore vives comme au premier jour, mais elles sont peu variées. Le dessin des sujets traités est naïf, sans être toutefois dépourvu d'expression ; on n'y remarque que très peu de perspective. Les sujets des lettres initiales des chapitres sont très originaux et très variés. Certaines pages sont décorées avec une véritable profusion.

M. Guibert ne croit pas que ce précieux manuscrit soit une œuvre limousine : il pense qu'il a été acheté à Paris par l'abbé Hugonot qui le donna ensuite au chapitre de Saint-Junien qu'on croit être la ville natale du donateur. Une curieuse mention tracée sur un des feuillets semble indiquer que cet Antiphonaire a appartenu à une communauté de femmes, probablement du diocèse de Poitiers ; l'idiôme employé dans le manuscrit est, du reste, le français de la région du Centre.

M. le Président remercie M. Guibert de son intéressante communication, qui est destinée à être envoyée au Comité des Travaux Historiques, sur sa demande.

La lecture que devait faire M. Camille Jouhanneaud est renvoyée à la prochaine séance.

M. Marbouty rappelle que la bibliothèque de la Société est ouverte le dernier mardi de chaque mois ; mais, qu'en dehors de ce jour, il se tient à la disposition des membres de la Société qui auraient besoin de la consulter.

La séance est levée à dix heures.

*Le Secrétaire,*

MARCEL POUILLIN.

---

# LISTE

## DES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ

AU MOMENT DE LA PUBLICATION DU BULLETIN

---

### BUREAU.

*Président-né.* — M. le PRÉFET de la Haute-Vienne (1).

*Président.* — M. l'abbé ARBELLOT, A. 4.

*Vice-Présidents.* — MM. ASTAIX, \*, I. P. 4, HERVY (Emile) et GARRIGOU-LAGRANGE (Joseph).

*Secrétaire général.* — M. GUIBERT (Louis) A. 4.

*Trésorier.* — M. BOURDERY (Louis).

*Secrétaire.* — M. FAGE (René), A. 4.

*Bibliothécaire-archiviste.* — M. LEROUX (Alfred), A. 4.

*Adjoint.* — MM. MOUFLE (Léonard) et MARBOUTY (Camille).

### CONSEIL D'ADMINISTRATION

MM. LES MEMBRES DU BUREAU.

M. l'abbé TANDEAU DE MARSAC.

M. DUCOURTIEUX (Paul), A. 4.

M. NIVET-FONTAUBERT.

### COMITÉ DE PUBLICATION

MM. LE PRÉSIDENT, LES VICE-PRÉSIDENTS, LE SECRÉTAIRE GÉNÉRAL.

M. LEROUX (Alfred), A. 4.

M. l'abbé LECLER.

M. JOUHANNEAUD (Camille).

M. BEAURE D'AUGÈRES (J.-B.-Gustave).

M. TIXIER (Jules).

*Commission chargée de la publication des Registres consulaires de la ville de Limoges.*

M. GUIBERT (Louis), Secrétaire-général de la Société.

M. DE BRUCHARD (Jean).

M. FOUGERAS-LAVERGNOLLE (Gaston).

M. MARBOUTY (Camille).

M. MARIAUX (Paul).

M. MOUFLE (Léonard).

(1) La Société a été fondée le 26 décembre 1845, et s'est constituée à la suite de la nomination d'une commission pour la recherche, l'étude et la conservation des monuments historiques, désignée, le 3 du même mois, par M. L. Morisot, préfet de la Haute-Vienne.

## MEMBRES RÉSIDANTS

MM.

1848.

ARBELLOT (l'abbé), A. , chanoine de Limoges, correspondant du Comité des travaux historiques, boulevard de la Corderie, 49.

ASTAIX \*, I. P. , directeur honoraire de l'École de médecine, 8, rue Pont-Hérissou.

NIVET-FONTAUBERT, directeur d'assurances, 32, avenue de Juillet.

POUYAT (Emile) \*, négociant, 2, cours Jourdan.

1850.

BRISSET (Frédéric), ancien juge au tribunal civil, boulevard de la Promenade.

1851.

GRAVES (le comte de), propriétaire, à Verneuil-sur-Vienne.

1857.

DUVERT DE LA GABIE, propriétaire, maire de Verneuil.

1858.

ROGUES DE FURSAC (Victor), notaire, à Aixe-sur-Vienne.

1859.

LECLER (l'abbé), curé-doyen de Compreignac (Haute-Vienne).

TANDEAU DE MARSAC (l'abbé), chanoine de Limoges, 2, place Fournier.

1860.

LABONNE (Martial DE), propriétaire, au château de Montbrun, par Chalus.

1861.

GARRIGOU-LAGRANGE (Joseph), avoué au tribunal civil de Limoges, 23, avenue Foucaud.

1862.

HERVY (Emile), notaire honoraire, 33, boulevard Sainte-Catherine.

1863.

\*\* FONT-RÉAULX (Théophile DE), ancien notaire, à Saint-Junien.

1865.

LE SAGE (Charles), \*, A. , ingénieur civil, ancien maire de Limoges, 18, rue Péliniaud-Beaupeyrat.

1866.

LAGRANGE (Paul), propriétaire, 18, rue Manigne.



**1869.**

MM.

JABET (Edmond), propriétaire, 3, place des Bancs.

MAURAT-BALLANGE, \*, ancien conseiller à la Cour d'appel, 5, faubourg des Arènes.

**1870.**

DUCOURTIEUX (Paul), A. (P), imprimeur-libraire, 7, rue des Arènes.

**1872.**

ARDANT (Georges), imprimeur, 14, rue Pont-Hérissou.

BAJU (Henri), avocat, 15, rue Péliniaud-Beaupeyrat.

BLEYNIK (Francis), docteur en médecine, 34, rue Manigne.

DUBREUIL (Alfred), \*, négociant, 8, rue d'Isly.

FRANCEZ (René), propriétaire au Mas-Rome.

GUIBERT (Louis), A. (P), agent d'assurances, correspondant du ministère de l'instruction publique pour les travaux historiques, membre correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements, rue de l'Observatoire.

HENRY (Charles), \*, avocat, 7, rue Sainte-Valérie.

JOUEANNEAUD (Camille), avoué, 23, boulevard Victor Hugo.

JOYEUX (l'abbé), curé d'Oradour-sur-Glane (Haute-Vienne).

LARUE (Armand), avocat-agréé au Tribunal de commerce de Limoges, 6, avenue de Juillet.

PINOT (l'abbé), curé de Saint-Michel, 13, impasse des Clairettes.

ROMANET DU CAILLAUD (Frédéric), au château du Caillaud, près Isle.

SÉNÉMAUD, greffier au tribunal de commerce, 19, rue du Consulat.

TANDEAU DE MARSAC (Henri), propriétaire à Marsac (Creuse).

**1873.**

CLAPPIER (Amable), avocat, 9, boulevard Victor-Hugo.

\*\* CRESSAC-BACHELLERIE (DE), percepteur, au Dorat.

FAGE (René), A. (P), avocat, correspondant du ministère de l'Instruction publique pour les travaux historiques, 23, boulevard Gambetta.

GADON (Abel), avoué à la Cour d'appel, 3, boulevard Montmailler.

VANDERMARCO (Eugène), propriétaire, 7, rue Sainte-Valérie.

**1874.**

BOUDET (Gabriel), docteur en médecine, 1, rue Sainte-Valérie.

RAYMONDAUD (E.), I. P. (P), directeur de l'École de médecine, 28, faubourg Manigne.

**1875.**

BOURDERY (Louis), avocat, peintre émailleur, membre correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements, 1, rue des Combes.

CROUFFOUR, avocat, 29, boulevard Gambetta.

## MM.

CONSTANTIN (Jérémie), avocat, 42, avenue de Juillet.

MONTÉGUT (Emile), \*, homme de lettres, à Thias, commune d'Isle, près Limoges.

PÉNICAUT (Léonce), négociant, 3, place Dauphine.

## 1876.

BEAURE D'AUGÈRES (J.-B.-Gustave), avocat, 45, rue du Saint-Esprit.

GUÉRIN LÉZÉ (Guillaume dit William), fabricant de porcelaine, 11, rue du Petit-Tour.

MASBARET DU BASTY (Gabriel), docteur en médecine, à Saint-Léonard.

MONSTIER-MÉRINVILLE (le comte Jean des), au château du Fralsse, par Mézières (Haute-Vienne).

NOUALBIER (Gabriel), propriétaire à Linards.

\* VIGIER (l'abbé), curé de Nedde (Haute-Vienne).

## 1877.

BONNET-LABORDERIE, avocat, à Bersac.

\* CERCLE DE L'Union, à Limoges.

DELOR (Adrien), propriétaire, maire du Vigen.

DELURET DE FEIX, propriétaire, 21, avenue Garibaldi.

GÉRARD (Emile), négociant, 26, boulevard de la Pyramide.

LAPORTE (l'abbé), curé de Morterolles.

MURET (Eugène), vice-président de la Société d'Agriculture de la Haute-Vienne, 11, cours Vergniaud.

POMÉLIE (le baron Melchior DE LA), \*, propriétaire, au château du Montjoffre, près Saint-Léonard.

SAZERAT (Léon), fabricant de porcelaine, 48, faubourg Montijovis.

## 1878.

BERGER (Elie), A. 42, professeur au Lycée, 32, avenue de Toulouse.

BLANCHAUD (Charles), 4, avenue Saint-Surin.

\* DUCHATEAU (Georges), notaire, à Bessines (Haute-Vienne).

GOUTENÈGRE (Eug.), A. 42, ancien professeur au Lycée, 23, rue du Consulat.

\*\* LEROUX (Alfred), A. 42, archiviste de la Hte-Vienne, 48, faubourg de Paris.

LEYGONIE, ingénieur hydrographe, 3, rue Neuve-de l'Évêché.

PROTFF, médecin-oculiste, 6, rue Sainte-Valérie.

THÉZARD (Lucien), notaire, 8, rue Pont-Hérissou.

## 1879.

BELLABRE (Jules DE), propriétaire, au château de Puyjoubert, commune de La Geneytouse, par Saint-Léonard.

BELLABRE (Frédéric DE), propriétaire, au château de Bellabre, commune de Bujaleuf.

LACHENAUD (Emile), entrepreneur, 7, avenue du Midi.

LEGROS (Michel), pharmacien, 15, rue du Clocher.

## NM.

LÉPINAY (Gaston DE), maire de Lissac, au château de Moriollès, par Larche Corrèze.

MALLEVERGNE DE LA FAYE, ancien juge suppléant près le tribunal civil de Limoges, 32, boulevard Victor-Hugo.

PELLET (Julien), avoué, 20, boulevard Victor-Hugo.

## 1880.

BOULLAND (Henri), docteur en médecine, 34, boulevard Victor-Hugo.

DEMENGEON (Emile), receveur de l'enregistrement, 43, cours Jourdan.

\* LAPORTE, docteur en médecine, à Bessines.

MARBOUYT (Camille), négociant, 48, cours Gay-Lussac.

## 1881.

GEAY, architecte, inspecteur des bâtiments diocésains, 36, avenue de Juillet.

MARIAUX (Paul), avocat, 9 boulevard de la Poste-aux-Chevaux.

MERLIN-LEMAS (Abel), avoué près la Cour d'appel, 1, rue Léonard Limosin.

## 1882.

BRISSET-DESISLES, inspecteur de la compagnie d'assurances *la France*, ancien magistrat, 11, avenue de Juillet.

BOURDEAU DE LAJUDIE (André), lieutenant d'infanterie, à Bernay (Eure).

CATHEU (Théodore DE), propriétaire au château de Juillac, près Limoges.

CHATARD (Emile), propriétaire, à Vicq, par Magnac-Bourg.

FROIDEFOND (André), à *la Caisse commerciale*, boulevard de la Pyramide.

NENERT (André), 4, avenue Garibaldi.

SAVODIN (Jules), 50, avenue de Juillet.

TIXIER (Jules), architecte, 34, boulevard Gambetta.

## 1883.

BRUCHARD (Jean DE), avocat, 8, boulevard Montmailler.

CHASSOUX \*, ancien préfet, 7, avenue de Juillet.

DEGROND \*, ancien préfet, 9, place Denis-Dussoubs.

FOUGERAS-LAVERGNOLLE (Gaston), avocat, 24, boulevard de la Pyramide.

LOUVET (André), avoué près la Cour, 43, boulevard Victor-Hugo.

LOUVET (Henri), propriétaire, place Fontaine-des-Barres, 1.

MOUFLE (Léonard), avocat, rue de l'Observatoire.

SOULIGNAC (Robert), avoué, docteur en droit, 48, boulevard Victor-Hugo.

WOTTLING, A. 42, architecte, ancien directeur des travaux de la ville, 24, avenue Garibaldi.

## 1884.

DE BLETTERIE, docteur en droit, avoué près la Cour d'appel, 1, place d'Aïne.

BOUDET (Eugène), docteur en droit, rue d'Isly, 45.

BOURDEAU D'ANTONY, docteur en médecine, 7, boulevard Louis Blanc.

BRIGUEIL (Louis), \*, ancien président du tribunal civil de Lyon, 2, boulevard de la Pyramide.

## MM.

BUISSON DE MASVERGNIER (Georges), 1, place Fontaine-des-Barres.  
 COFFRE (l'abbé), secrétaire à l'Évêché.  
 COURONNEL (comte de), \*, membre du Conseil général, à Magnac-Laval.  
 DALPEYRAT (Hippolyte), 23, place de la République.  
 DELCAIRE (Maurice), avoué près la Cour d'appel, 3, rue Sainte-Valérie.  
 DORAT (Hubert), \*, ancien officier supérieur, 8, rue des Augustins.  
 DUBOIS, A. 41, ancien inspecteur primaire, 3, avenue de Juillet.  
 GAUMY (l'abbé), curé de La Meyze (Haute-Vienne).  
 GÉRARDIN (Albert), avocat, 14, avenue du Midi.  
 GILBERT (A.), président du tribunal civil, 27, avenue du Midi.  
 GRANET (Vital), négociant à Saint-Junien.  
 LABROUNE DE LABORDENIE (de), avocat, à Flavignac.  
 \* LACOSTE (André), négociant, à Châteauponsac (Haute-Vienne).  
 LAMY DE LA CHAPELLE (Auguste), avocat, 3, rue Montant-Manigne.  
 LAMY DE LA CHAPELLE (Charles), avocat, 4, boulevard de la Pyramide.  
 MAURAT-BALLANGE (Albert), avocat, 16, place du Champ-de-Foire.  
 MAZARD fils, 16, boulevard de la Pyramide.  
 DU MAZAUBRUN (Antoine), avoué près le Tribunal civil, 14, rue Turgot.  
 MOYNAT (l'abbé), supérieur du Petit-Séminaire du Dorat, (Haute-Vienne).  
 REDON (Joseph), 13, boulevard de Fleurus.  
 SAZERAT (René), avocat, 2, rue Dalesme.  
 TARDIEU (J.), négociant, 17, cours Bugeaud.

## 1885.

BERTHET (Alphonse), propriétaire, boulevard Louis Blanc, 19.  
 BLEYNIE (Louis), docteur en médecine, 4, rue d'Isly.  
 BOUDET (Louis), 3, rue Sainte-Valérie.  
 BOUCHERON (Edouard du), capitaine d'état major.  
 GARRIGOU-LAGRANGE (Paul), secrétaire général de la Société Gay-Lussac,  
 à l'Observatoire météorologique, 23, avenue Foucaud.  
 GUYONNET, chef de district à la compagnie d'Orléans, cours Gay-Lussac.  
 MAIGNE (Léopold), banquier, 6, rue Pétiliaud-Beaupeyrat.  
 PARADIS, entrepreneur de serrurerie, 6, rue des Charseix.  
 POUILLIN (Marcel), secrétaire de la rédaction du *Courrier du Centre*, 40,  
 avenue de Juillet.

## 1886.

CHALIVAT, notaire, à Compreignac (Haute-Vienne).  
 DEMARTIAL (André), avocat, rue Pétiliaud-Beaupeyrat, 17.  
 FRAY-FOURNIER, chef de bureau à la Préfecture de la Haute-Vienne, rue de  
 la Croix-Verte, 4.  
 \* LASSALLE, clerc de notaire, à Bellac.  
 LEYMARIE (Camille), conservateur de la Bibliothèque communale, membre  
 correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements,  
 chemin des Ruchoux.

**1887.****MM.**

\* CHARBONNIÈRES (l'abbé), curé de Châteauneuf-la-Forêt.

CORNUÉJOULS (E.) O. ✱, I. P. 40, proviseur honoraire du Lycée de Versailles, avenue du Midi, 24.

DUBOIS (Joseph), avocat, faubourg Montmailler, 48.

HERSANT (Edonard), directeur particulier de la compagnie d'assurances *la Providence*, 1, place Manigne.

JUDICIS (Antoine), architecte, 13, rue Andeix-Manigne.

LÉZAUD (Georges), propriétaire, 16, avenue du Midi.

LÉZAUD (Maurice), directeur particulier de la compagnie d'assurances *la Foncière*, 16, avenue du Midi.

MONTAUDON-BOUSSERESSE ✱, ancien directeur de l'Enregistrement et des Domaines, administrateur de l'hospice, 48, avenue Garibaldi.

RAMBAULT, professeur à l'Ecole normale primaire, ancienne route d'Aixe.

VERGNIAUD (Camille), négociant, 4, avenue du Midi.

**1888**

GANY, sous-chef de bureau à la Préfecture, 12, boulevard de la Cité.

GÉLY (D.), imprimeur-typographe, 18, rue des Grandes-Pousses.

\* LACHENAUD (Henri), étudiant, avenue du Midi.

TEXIER (Hubert), avocat, 2, boulevard de la Pyramide.

THOMAS-DURIS (René), docteur en médecine, à Eymoutiers (Haute-Vienne).

VANDERMARQ (Félix), percepteur à Oradour-sur-Vayres (Haute-Vienne).

**MEMBRES HONORAIRES (1).****1852-1876.****MM.**

BRUNET (Joseph), O. ✱, avocat, ancien conseiller à la Cour de Paris, ancien sénateur, ancien ministre de l'Instruction publique, des cultes et des beaux-arts, 41, rue de Vaugirard, Paris.

DELOCHE (Maximin), C. ✱, membre de l'Institut, ancien chef de division au ministère du Commerce, 60, avenue de Gravelle, à St-Maurice (Seine).

ROUGERIE (Mgr), évêque de Pamiers.

**1864-1869.**

LAROMBÈRE, G. ✱, Président de chambre à la Cour de Cassation, 16, rue d'Assas, Paris.

**1867-1874.**

DUBÉDAT, ✱, ancien conseiller à la Cour d'appel, à Toulouse.

**1872.**

ALLOU, ✱, avocat à la Cour d'appel de Paris.

(1) Quand il y a deux dates, c'est la dernière qui indique l'année de la promotion au titre de membre honoraire.

## MM.

TEISSERENC DE BORT, O. \*, sénateur, ancien ambassadeur, ancien ministre du commerce, 89, avenue Marceau, Paris.

**1874-1888.**

CLARETIE (Jules), \*, de l'Académie Française, administrateur du Théâtre Français, rue de Douai, 40, à Paris.

**1878-1888.**

LASTEYRIE (Comte Robert DE), professeur d'archéologie à l'école des Chartes, 10 bis, rue du Pré-aux-Clercs, Paris.

**1879.**

DELISLE (Léopold), C. \*, membre de l'Institut, administrateur général directeur de la Bibliothèque nationale, rue de Richelieu, Paris.

## MEMBRES CORRESPONDANTS.

**1848.**

## MM.

\*\* BARDY (Gustave), ancien conseiller à la Cour d'Appel, à Alger-Mustapha.

**1857.**

CLÉMENT-SIMON, ancien procureur général, 7, rue Rouget-de-l'Isle, Paris.

**1863.**

LEMAS (Elie), I. P. 40, inspecteur d'Académie à Tours.

**1868.**

COUSTIN DU MASNADAUD (le marquis DE), au château de Sazerat, par Bénévent (Creuse).

DEBOUT (Gabriel), propriétaire, à Montaignet, arrondissement de La Palisse (Allier).

TANDEAU DE MARSAC, notaire, 14, place Dauphine, à Paris.

**1866.**

\*\* CESSAC (Pierre DE), au château du Mouchetard, près Guéret (Creuse).

**1867.**

LALANDE (Philibert), rue Haute, à Brive.

**1870-1878.**

PICHON (François), avocat, 36, rue Carpenteyre, à Bordeaux.

**1871-1874.**

AUBÉPIN, archiviste du département du Cantal, à Aurillac.

**1872.**

DECOUX-LAGOUTTE, ancien magistrat, 40, route d'Angoulême, à Périgueux.

\*\* POULBRIÈRE (l'abbé), professeur au Petit-Séminaire de Servières (Corrèze).

**1874-1878.****MM.****\*\* RIVAIN** (Camille), archiviste aux Archives nationales.**1874-1888.****DEMARTIAL** (Henri), procureur de la République, à Rouen.**1878.****DU BOYS** (Emile), licencié en droit, 28, avenue de Tourville, Paris.**\*\* DUPLÈS-AGIER**, 16, rue Saint-Louis, à Versailles.**MASBARET DU BASTY**, conservateur des hypothèques, à Apt (Vaucluse).**1878-1888.****LÉOBON-LÉTANG**, juge de paix, à Uzerche (Corrèze).**1870.****\*\* BARBIER DE MONTAULT** (Vgr), †, I. P. 4, prélat de la Maison de Sa Sainteté, 36, rue Saint-Denis, à Poitiers.**1877.****AUBUSSON DE SOUBREBOST** (Edouard), propriétaire au château de Poinsoze, par Boussac (Creuse).**LAMBERTY** (le marquis DE), au château de Cons-la-Grandville, par Longuyon (Meurthe-et-Moselle).**MONTCEUIL** (Paul DE), avocat à la Cour, 44, place Dauphine, à Bordeaux.**MONTVALLIER** (Paul DE), avocat, à Confolens (Charente).**PETIT-SÉMINAIRE** d'Ajain (Creuse).**SAINT-MARC-GIRARDIN** (Barthélemy), \*, rue Bonaparte, 5, à Paris.**1878.****DAVID** (Gaston), avocat, 33, rue de Caudéran, à Bordeaux.**DUJARRIC DESCOMBES**, A. 4, licencié en droit, notaire au Grand-Brassac, par Montagnier (Dordogne).**FREYSSINAUD-MAS-DE-FEIX** (Henri), juge de paix au Grand-Bourg (Creuse).**MALEPLANE** (Paul VETRIER DE), percepteur à Château-Chinon (Nièvre).**MAZAUDOUIS** (Philibert), notaire à Treignac (Corrèze).**PATAUX** (l'abbé), curé de Saint-Quentin, par Felletin (Creuse).**1878-1884.****BONHOMME DE MONTÉGOUT**, ancien magistrat, 53, rue Bonaparte, à Paris.**BOSVIEUX**, inspecteur de l'enregistrement, à Auch (Gers).**1879.****CIALIS** (l'abbé), curé de La Souterraine (Creuse).**CHAMPION**, libraire, quai Malaquais, 15, Paris.**RANCOGNE** (DE), à Angoulême (Charente).**\*\* THOMAS** (Antoine-André), professeur à la Faculté des Lettres, 2, rue Roquelaine, à Toulouse.**1880.****LAROCHE**, percepteur, à Tarbes (Basses-Pyrénées).

**1881.****MM.**

FOUGERAS (Joseph), receveur de l'enregistrement à Tuffé (Sarthe).

LACOMBE (Oscar), ancien archiviste du département de la Corrèze, à Tulle.

\*\* MOLINIER (Emile), attaché au Musée du Louvre, 53, quai Bourbon, à Paris.

**1881-1888.**

GILBERT (l'abbé), curé d'Auzances (Creuse).

**1882.**

BERTHOMIER, propriétaire, au château de Saint-Germain-Beaupré, par la Souterraine (Creuse).

GRELLET DE FLEURELLE, substitut du procureur de la République, à Lyon.

SENNEVILLE (DE), conseiller à la Cour des Comptes, 52, rue de Grenelle, à Paris.

**1884.**

MAZARD, ancien bibliothécaire du Musée de Saint-Germain, à Paris.

DEPOIN, sténographe de la chambre des Députés, à Paris.

RUBEN (Emile), libraire, à Charleville (Ardennes).

DEMARTIAL (Octave), conseiller à la Cour d'appel, 5, rue Lebasclé, à Poitiers.

**1884-1888.**

CHARBONNIER, docteur en médecine à la Roche-Posay (Vienne).

**1885.**

HECQUART (Arthur), au château de Vost, par Aigurande (Indre).

THÉZARD (Philippe), ingénieur civil, 40, avenue de l'Opéra, Paris.

TOUMIEUX (Zénon), notaire, à Royère (Creuse).

**1886.**

\*\* CHAMPEVAL, avocat, à Figeac (Lot).

**1887.**

FAURE D'AUBEC (M<sup>lre</sup>), place du Puy, à Toulouse.

**1888.**

LÉZAUD (Georges), \*, ancien magistrat, avocat à Chambon-sur-Voueize (Creuse).

*Etablissements auxquels la Société envoie ses publications :*

Ministère de l'Instruction publique, à Paris.

Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, à Paris.

Bibliothèque communale de Limoges.

Archives départementales de la Haute-Vienne.

Grand-Séminaire de Limoges.

Ecole normale d'Instituteurs, à Bellevue, près Limoges.



# LISTE

## DES SOCIÉTÉS CORRESPONDANTES

---

### **Aisne :**

Société Historique et Archéologique de Château-Thierry.  
Société Archéologique, Historique et Scientifique de Soissons.  
Société Académique de Laon.

### **Algérie :**

Société Historique algérienne, à Alger.  
Société Historique de la province de Constantine.  
Académie d'Hippône, à Bone.

### **Allier :**

Société d'Emulation de l'Allier, à Moulins.

### **Alpes-Maritimes :**

Société des Lettres, Sciences et Arts des Alpes-Maritimes, à Nice.  
Société des Sciences naturelles, des Lettres et Beaux-Arts de Cannes et de l'arrondissement de Grasse.

### **Alpes (Hautes-).**

Société d'études historiques de Gap.

### **Aude :**

Société des Arts et des Sciences, à Carcassonne.

### **Aveyron :**

Société des Lettres, Sciences et Arts de l'Aveyron, à Rodez.

### **Bouches-du-Rhône :**

Académie des Sciences de Marseille.  
Société de Statistique de Marseille.  
Académie des Sciences, Agriculture, Arts et Belles-Lettres d'Aix.

### **Calvados :**

Société des Antiquaires de Normandie, à Caen.

### **Charente :**

Société Archéologique et Historique de la Charente, à Angoulême.

### **Charente-Inférieure :**

Académie de La Rochelle.  
Société des Archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis, à Saintes.

### **Cher :**

Société Historique, Littéraire, Artistique et Scientifique du Cher, à Bourges.  
Société des Antiquaires du Centre, à Bourges.

### **Corrèze :**

Société des Lettres, Sciences et Arts de la Corrèze, à Tulle.  
Société Scientifique, Historique et Archéologique de la Corrèze, à Brive.

### **Côte-d'Or :**

Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres, à Dijon.

### **Creuse :**

Société des Sciences naturelles et Archéologiques de la Creuse, à Guéret.

**Dordogne :**

Société Historique et Archéologique du Périgord, à Périgueux.

**Doubs :**

Société d'Emulation du Doubs, à Besançon.

Société d'Emulation de Montbéliard.

**Eure-et-Loir :**

Société Dunoise, à Châteaudun.

**Finistère :**

Société Académique de Brest.

**Gard :**

Académie du Gard, à Nîmes.

**Garonne (Haute-) :**

Académie des Jeux-Floraux, à Toulouse.

Société Archéologique du Midi de la France, à Toulouse.

**Gironde :**

Société Archéologique de Bordeaux.

**Hérault :**

Académie des Sciences et Lettres, à Montpellier.

Société Archéologique, Scientifique et Littéraire, à Béziers.

Revue des Langues Romanes de Montpellier.

**Ile-et-Vilaine :**

Société Archéologique, à Rennes.

**Indre :**

Rédaction de la *Revue du Centre*.

**Indre-et-Loire :**

Société Archéologique de Touraine, à Tours.

Société française d'Archéologie pour la conservation et la description des monuments, à Tours.

**Isère :**

Académie Delphinale, à Grenoble.

**Jura :**

Société d'Emulation du Jura, à Lons-le-Saulnier.

**Landes :**

Société de Borda, à Dax.

**Loir-et-Cher :**

Société Archéologique, Scientifique et Littéraire du Vendômois, à Vendôme.

Société des Sciences et des Lettres, à Blois.

**Loire :**

Société d'Agriculture, Industrie, Sciences, Arts et Belles-Lettres, à Saint-Etienne.

**Loire-Inférieure :**

Société Archéologique, à Nantes.

**Loiret :**

Société Archéologique de l'Orléanais, à Orléans.

**Lot :**

Société des Etudes Littéraires, Scientifiques, Artistiques du Lot, à Cahors.

**Lot-et-Garonne :**

Société d'Agriculture, Sciences et Arts, à Agen.

**Maine-et-Loire :**

Société d'Agriculture, Sciences et Arts de Maine-et-Loire, à Angers.

**Manche :**

Société Académique de Cherbourg.

**Marne :**

Académie des Lettres, Sciences et Arts, à Reims.

Société des Sciences et Arts, à Vitry-le-François.

**Meurthe-et-Moselle :**

Académie de Stanislas, à Nancy.

Société Archéologique de Lorraine et du Musée Historique lorrain, à Nancy.

**Morbihan :**

Société Polymathique du Morbihan, à Vannes.

**Nord :**

Société des Sciences, de l'Agriculture et des Arts, à Lille.

Société Dunkerquoise, pour l'encouragement des Sciences, Lettres et Arts, à Dunkerque.

**Oise :**

Société Académique d'Archéologie, Sciences et Arts, à Beauvais.

Comité Archéologique, à Senlis.

**Pas-de-Calais :**

Académie des Sciences, Lettres et Arts d'Arras.

Société Académique, à Boulogne-sur-Mer.

Société des Antiquaires de la Morinie, à Saint-Omer.

**Puy-de-Dôme :**

Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts, à Clermont-Ferrand.

**Pyrénées (Basses-) :**

Société des Sciences, Lettres et Arts, à Pau.

**Pyrénées-Orientales :**

Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales, à Perpignan.

**Rhône :**

Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts, à Lyon.

Société Littéraire, Historique et Archéologique de Lyon, à Lyon.

**Saône-et-Loire :**

Académie des Sciences, Agriculture, Arts et Belles-Lettres, à Mâcon.

Société d'Histoire et d'Archéologie, à Chalon-sur-Saône.

Société Eduenne, à Autun.

**Sarthe :**

Société Historique et Archéologique du Maine, au Mans.

**Savoie :**

Société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie, à Chambéry.

Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Savoie, à Chambéry.

**Savoie (Haute-)**

Société Florimontane, à Annecy.

**Seine :**

Société des Antiquaires de France, à Paris.

Société Française de Numismatique et d'Archéologie, à Paris.

Société Philotechnique, à Paris.

**Seine-et-Marne :**

Société Historique et Archéologique du Gatinais, à Fontainebleau.

**Seine-et-Oise :**

Société des Sciences morales, des Lettres et des Arts, à Versailles.

Société Archéologique, à Rambouillet.

**Seine-Inférieure :**

Société Havraise d'études diverses, au Havre.

Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts, à Rouen.

**Sèvres (Deux-) :**

Société de Statistique, Sciences et Arts du département des Deux-Sèvres, à Niort.

**Somme :**

Société des Antiquaires de Picardie, à Amiens.

Académie des Sciences, Belles-Lettres, Arts, Agriculture et Commerce, à Amiens.

**Tarn-et-Garonne :**

Société Archéologique de Tarn-et-Garonne, à Montauban.

**Var :**

Société d'Etudes Scientifiques et Archéologiques, à Draguignan.

Société des Sciences, Belles-Lettres et Arts du département du Var, à Toulon.

Société des Sciences naturelles, des Lettres et Beaux-Arts, à Cannes.

**Vaucluse :**

Société Littéraire, Scientifique et Artistique, à Apt.

**Vienne :**

Société des Antiquaires de l'Ouest, à Poitiers.

Société Académique d'Agriculture, Belles-Lettres, Sciences et Arts, à Poitiers

**Vienne (Haute-) :**

Société d'Agriculture, Sciences et Arts, à Limoges.

Société Gay-Lussac, à Limoges.

**Vendée :**

Société d'Emulation, à la Roche-sur-Yon.

**Vosges :**

Société d'Emulation des Vosges, à Epinal.

**Yonne :**

Société des Sciences Historiques et Naturelles de l'Yonne, à Auxerre.

Société Archéologique, à Sens.

Société d'Etudes, à Avallon.

**Belgique :**

Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, à Bruxelles.

Académie d'Archéologie d'Anvers.

Société Scientifique et Littéraire du Limbourg, à Tongres.

---

## TABLE DES MATIÈRES (1)

---

### EXPOSITION DE LIMOGES (10 mai-22 août 1886)

|                                                                                                                                                     |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| L'Exposition rétrospective de Limoges, par M. Louis GUIBERT. ....                                                                                   | 4   |
| Les monuments historiques à l'Exposition de Limoges, par M. Jules<br>TIXIER. ....                                                                   | 25  |
| Les manuscrits et imprimés à l'Exposition de Limoges, par M. Paul<br>DUCOURTIEUX. ....                                                              | 65  |
| Les inventaires et comptes de la Confrérie du Saint-Sacrement de<br>de Saint-Pierre-du-Queyroix, à Limoges, par Mgr X. BARBIER DE<br>MONTAULT. .... | 138 |
| L'orfèvrerie limousine et les émaux d'orfèvre à l'Exposition rétros-<br>pective de Limoges, par M. Louis GUIBERT. ....                              | 179 |
| L'Œuvre de Limoges, par M. l'abbé ARBELLOT. ....                                                                                                    | 237 |
| Le fer à hosties de Châteauponsac et les fers du Limousin, par<br>Mgr X. BARBIER DE MONTAULT. ....                                                  | 251 |
| La croix de l'église des Cars, par M. l'abbé ARBELLOT. ....                                                                                         | 279 |
| Les émaux peints à l'Exposition rétrospective de Limoges, par<br>M. Louis BOURDERY. ....                                                            | 283 |
| Etude sur les mises au tombeau, par M. l'abbé A. LECLER. ....                                                                                       | 511 |
| Les vitraux et la céramique à l'Exposition de Limoges, par M. L.<br>MOUFLE. ....                                                                    | 531 |
| Les tapisseries et les broderies à l'Exposition de Limoges, par<br>M. Camille MARBOUTY. ....                                                        | 549 |
| Exposition de Limoges. Meubles, bois, ivoires, objets divers, par<br>M. Paul MARIAUX. ....                                                          | 587 |

(1) Ce volume est exclusivement consacré à l'Exposition archéologique et artistique de Limoges (1886) et de Tulle (1887).

## EXPOSITION DE TULLE (18 juin-31 juillet 1887)

|                                                                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Revue de l'exposition artistique de Tulle (extrait du <i>Bulletin de la Société des lettres, sciences et arts de la Corrèze</i> )..... | 595 |
| I. La Société archéologique de Limoges à l'Exposition de Tulle, par M. Louis GUIBERT.....                                              | 598 |
| II. Les émaux peints à l'Exposition rétrospective de Tulle, par M. Louis BOURDERY.....                                                 | 614 |
| III. Les manuscrits et imprimés à l'Exposition de Tulle, par M. Paul DUCOURTIEUX.....                                                  | 619 |

---

## PROCÈS-VERBAUX DES SÉANCES

|                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Séance du 26 janvier 1886.....                                               | 623 |
| — du 23 février 1886.....                                                    | 627 |
| — du 30 mars 1886.....                                                       | 629 |
| — du 25 mai 1886.....                                                        | 632 |
| — du 29 juin 1886.....                                                       | 635 |
| — du 27 juillet 1886.....                                                    | 637 |
| — du 31 août 1886.....                                                       | 639 |
| — du 26 octobre 1886.....                                                    | 641 |
| — du 30 novembre 1886.....                                                   | 643 |
| — du 28 décembre 1886.....                                                   | 645 |
| Liste des membres de la Société au moment de la publication du Bulletin..... | 649 |
| Liste des Sociétés correspondantes.....                                      | 657 |

---

## PLANCHES

---

### MONUMENTS HISTORIQUES.

|      |                            |                |                |    |
|------|----------------------------|----------------|----------------|----|
| I.   | Fragments archéologiques : | Angoumois..... | (Jules TIXIER) | 95 |
| II.  | —                          | Auvergne ..... | (id.)          | 33 |
| III. | —                          | Limousin ..... | (id.)          | 41 |
| IV.  | —                          | Périgord ..... | (id.)          | 49 |
| V.   | —                          | Poitou.....    | (id.)          | 57 |

### MANUSCRITS ET IMPRIMÉS.

|       |                                                                                              |               |     |
|-------|----------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|-----|
| VI.   | Fac-simile de l'écriture de Léonard I Limosin sur le plan de Naugeat (1564) .....            |               | 97  |
| VII.  | Saint Jacques, gravure sur bois de Jean Chapoulaud (1630).....                               |               | 127 |
| VIII. | Le grand candélabre de la confrérie (1576)...                                                | (L. BOURDERY) | 139 |
| IX.   | Le grand candélabre, trois ans après (1579)....                                              | (id.)         | 145 |
| X.    | Le grand joyau de la confrérie d'après un bas-relief de l'église de Saint-Pierre-du-Queyroix | (A. JUDICIS)  | 161 |

### ORFÈVRERIE ET MÉTAUX.

|       |                                                                                                                                                                                                           |                |     |
|-------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|-----|
| XI.   | Cassolette avec cercle d'émail (fouilles gallo-romaines du mont Ceix (Corrèze). — Bague de l'évêque de Limoges Gérard († 1032) (d'après le dessin des <i>Annales archéologiques</i> , t. X, p. 477) ..... |                | 179 |
| XII.  | Plaques de cuivre émaillé provenant de l'église de Grandmont (nos 4492 et 4493 du musée de Cluny).....                                                                                                    | (id.)          | 203 |
| XIII. | Fer à hosties de Châteauponsac (Hte-Vienne)                                                                                                                                                               | (Jules TIXIER) | 251 |
| XIV.  | Fer à hosties de St-Léger-Magnazeix (H.-V.).                                                                                                                                                              | (id.)          | 267 |
| XV.   | Croix reliquaie des Cars.....                                                                                                                                                                             | (L. BOURDERY)  | 279 |

### ÉMAUX PEINTS.

|        |                                                                                           |               |     |
|--------|-------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|-----|
| XVI.   | Reliquaire de Saint-Sébastien avec pied orné d'émaux peints (xv <sup>e</sup> siècle)..... |               | 283 |
| XVII.  | Planche d'étude : Marques d'émailleurs.....                                               | (L. BOURDERY) | 511 |
| XVIII. | — Marques d'émailleurs .....                                                              | (id.)         | 511 |

## VITRAUX ET CÉRAMIQUE,

- XIX.** Flambeau en terre de Lorraine (Louis XV).... (Jules TIXIER) 531

## TAPISSERIES ET BRODERIES.

- XX.** Tapisserie de la confrérie de l'Assomption Notre-Dame. Ateliers de Limoges..... (L. BOURDERY) 549

## BOIS, IVOIRES ET OBJETS DIVERS.

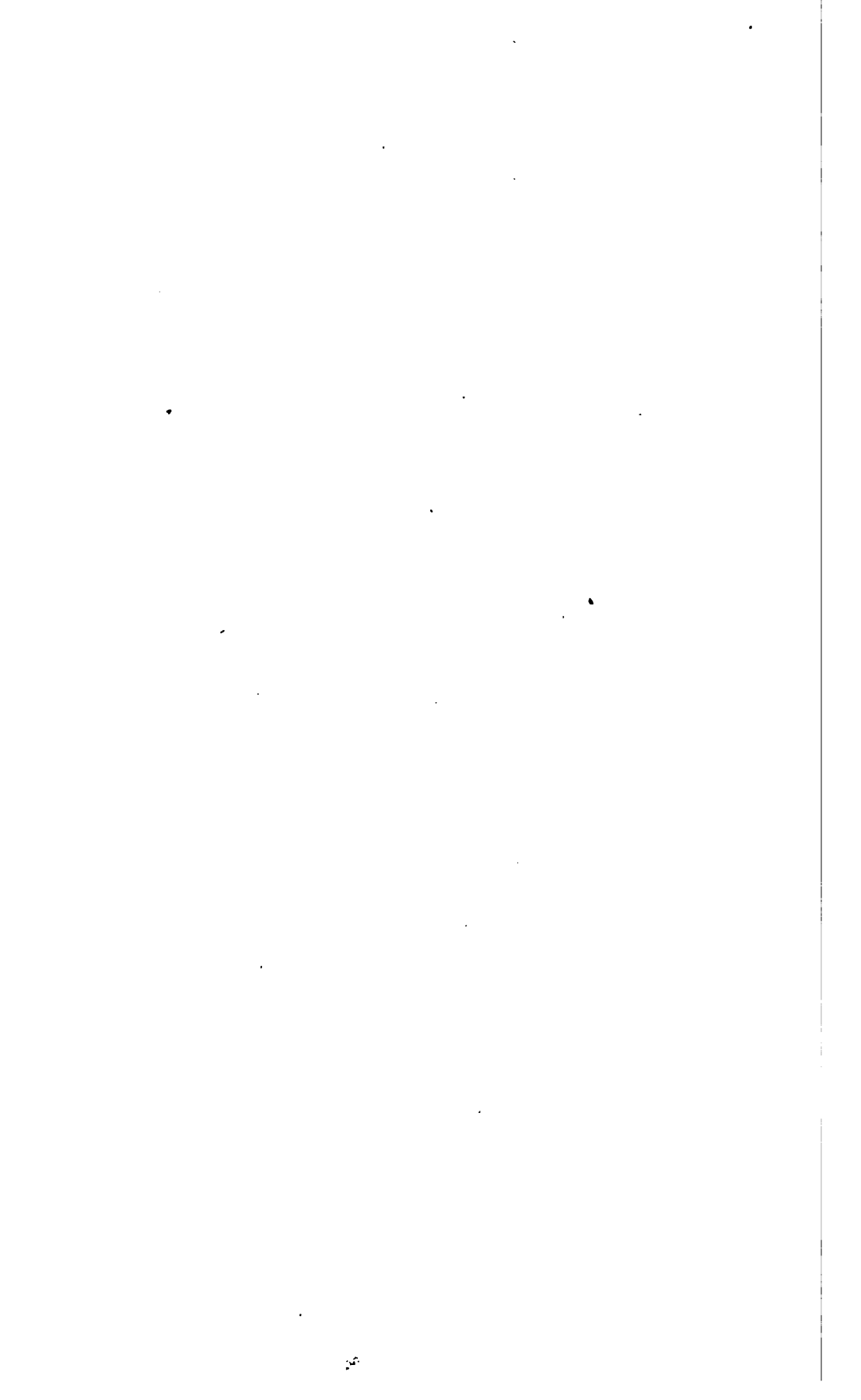
- XXI.** Cheminée sculptée provenant de la maison des Limosin, à Limoges (?)...... (A. JUDICIS) 587

## EXPOSITION DE TULLE.

- XXII.** Châsse mérovingienne de St-Bonnet-Avalouze (L. BOURDERY) 595







## COLLECTIONS DU BULLETIN

Nous croyons être agréable à nos confrères en leur rappelant que la Société possède encore quelques collections de son bulletin, et que ces collections peuvent être acquises aux prix ci-après, fixés par le Bureau :

1° Collection complète (1846 à 1886 inclus), t. I à XXXV, — manquent neuf livraisons : celles 2 et 3 du t. I, — les livraisons 3 et 4 du t. II, — les livraisons 2, 3, et 4 du t. III, — les livraisons 1 et 2 du t. XXIII, prix. . . . . 150 fr.

2° Collection complète (1846 à 1886 inclus), manquent huit livraisons : celles 2 et 3 du t. I, — la livraison 4 du t. II, — les livraisons 2, 3 et 4 du t. III, — les livraisons 1 et 2 du t. XXIII, prix. . . . . 150 fr.

3° Collection complète (1846 à 1886 inclus), t. I à XXXV, — manquent treize livraisons : celles 2 et 3 du t. I, — les livraisons 3 et 4 du t. II, — les livraisons 1, 2, 3 et 4 du t. III, — la livraison 2 du t. IV, — les livraisons 1 et 2 du t. XXIII, — les livraisons 1 et 2 du t. XXV, prix. . . . . 120 fr.

4° Collection complète (1846 à 1886 inclus), t. I à XXXV, — manquent treize livraisons : celles 2 et 3 du t. I, — les livraisons 3 et 4 du t. II, — les livraisons 1, 2, 3 et 4 du t. III, — la livraison 2 du t. IV, — les livraisons 1 et 2 du t. XXIII, — les livraisons 1 et 2 du t. XXV, prix. . . . . 120 fr.

5° Une collection incomplète comprenant les livraisons 1 et 4 du t. I, les livraisons 1 et 3 du t. II, les livraisons 1 et 4 du t. IV, les livraisons 3 et 4 du t. V, les livraisons 2 et 4 du t. XII, les tomes 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34 et 35, prix. . . . . 75 fr.

6° Une collection incomplète comprenant la livraison 4 du t. I, la livraison 1 du t. IV, les tomes 18, 20, 22, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33 et 35, prix . . . . . 50 fr.

La Société possède en outre quelques exemplaires des t. 24, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36, à 7 fr. le volume ou à 4 fr. la livraison semestrielle.

Les envois seront faits contre remboursement.

Adresser les demandes à M<sup>me</sup> V<sup>e</sup> DUCOURTIEUX, imprimeur-libraire de la Société, 7, rue des Arènes, Limoges.

## EXTRAIT DU CATALOGUE DE LA LIBRAIRIE LINOUSINE

V. H. DUCOURTIEUX

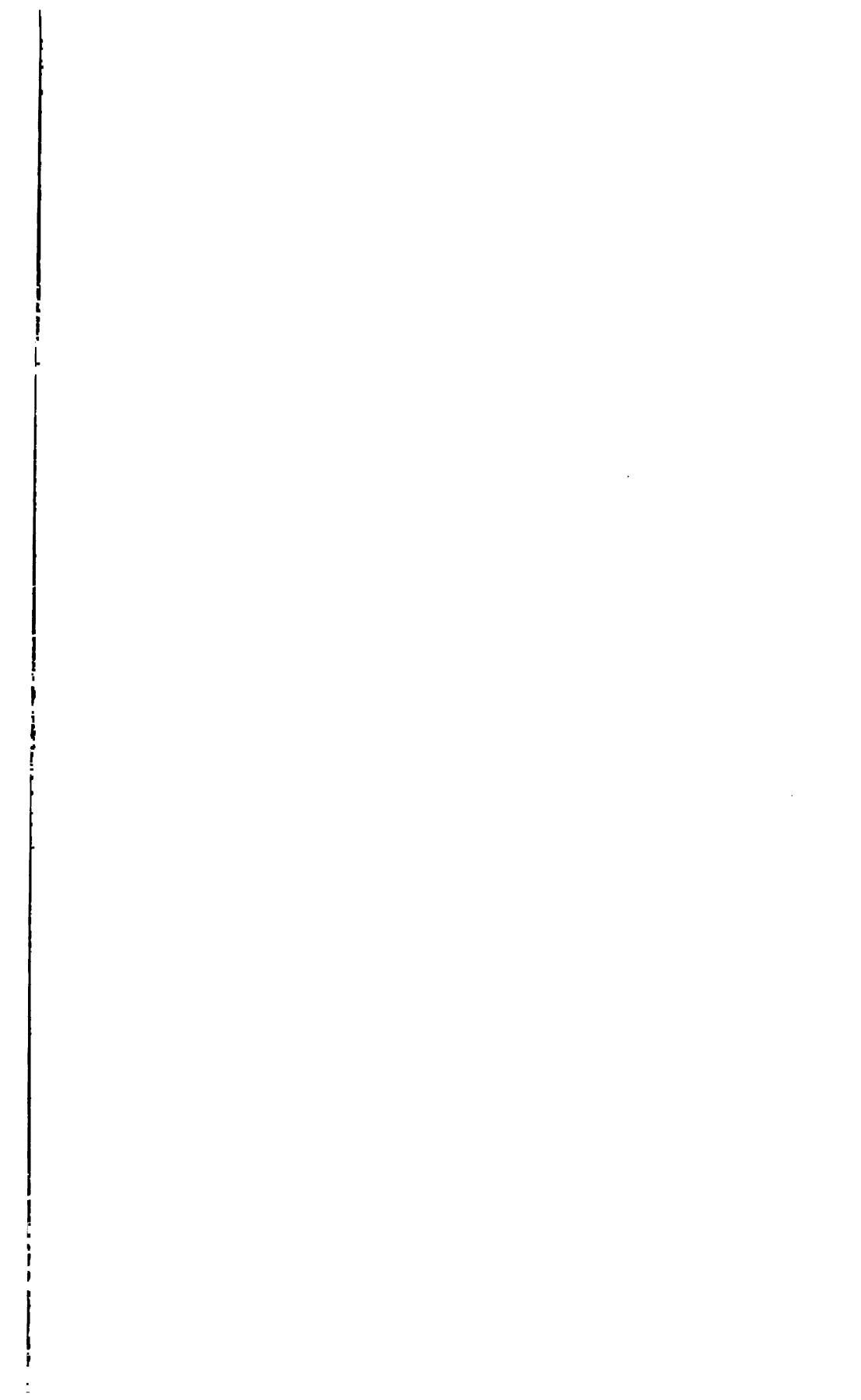
T. HALLIDAY AND J. A. KENNEDY, LONDON W8 7AH

Monica Minichiello (1936-1988), an excellent and highly original and thoughtful writer, was a member of the New York University faculty, and a member of the New York University faculty, and a member of the New York University faculty.

100







**14 DAY USE**  
**RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED**  
**LOAN DEPT.**

**RENEWALS ONLY—TEL. NO. 642-3405**

**This book is due on the last date stamped below, or  
on the date to which renewed.**

**Renewed books are subject to immediate recall.**

**JUL 14 1970 8 2**

**REC'D LD JUL 1 70 -1 PM 4 2**

**INTERLIBRARY LOAN**

**NOV 10 1987**

**UNIV. OF CAL. AUTO DISC.**

**DEC 17 1987**

**NRLF LIBRARY USE FEB 22 '90**

LD21A-60m-3,'70  
(N5382x10)476-A-32

General Library  
University of California  
Berkeley



GENERAL LIBRARY - U.C. BERKELEY



8000347798

